

प्रकाशक—
युगांतर साहित्य-मंदिर,
भागलपुर सिटी

प्रथम आवृत्ति—वैशाख, १९९३
द्वितीय संस्करण—फाल्गुन, २०००,
मूल्य ३)

मुद्रक
पं० पृथ्वीनाथ भार्गव,
भार्गव भूषण प्रेस, गायघाट, काशी ।

भूमिका

वर्तमान सभ्यता के साथ-ही-साथ साहित्य का भी विकास हो रहा है। विकास में जहाँ अपनी मौलिक शक्ति के लिए स्थान है वहाँ दूसरो की शक्ति को लेकर आगे बढ़ने की क्षमता भी रहती है। आधुनिक हिंदी काव्य पर उन सभी भाषाओं का प्रभाव पड़ा है जिनसे हिंदी को किसी-न-किसी तरह, प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष, सबध रहा है। यह प्रभाव साहित्य के लिए स्वास्थ्य-वर्द्धक है, किंतु अच्छी चीजों का मोल जत्र बाजार भाव से होने लगता है तब उनमें कुछ मिलावट भी आ जाती है। हिंदी काव्य में भी जत्र अनुकरण-प्रियता बढ़ने लगी तब कविगण भाषा की शक्ति से कभी-कभी अधिक काम लेने लगे। परिणाम-स्वरूप वह दुरुहता आई जिसके चलते वर्तमान काव्य बहुत-कुछ बदनाम है।

इटली के प्रसिद्ध लेखक बेनेडेटे क्रोचे (Benedetto Croce) ने सौंदर्य-शास्त्र (Aesthetie) पर एक पुस्तक लिखी है। आरंभ में मैंने क्रोचे के सौंदर्य-विषयक कुछ सिद्धांतों की विवेचना की है। विवेचना करते समय मेरा ध्यान बराबर अपनी भाषा तथा विचार की सांस्कृतिक विशेषता की ओर रहा है। क्रोचे के सिद्धांतों में जो बातें भारतीयता के निकट प्रतीत हुईं उनपर मैंने अधिक ध्यान रखने की कोशिश की है, किंतु अपनी भाषा तथा विचार की सांस्कृतिक विभिन्नता के कारण क्रोचे के सिद्धांत की चर्चा करने की जहाँ गुंजाइश न थी वहाँ मैंने उसे छोड़ दिया है। हिंदी काव्य की जो वर्तमान प्रगति है उसी पर मैंने दो शब्द कहने का साहस किया है।

इस पुस्तक के प्रणयन के पहले काशी हिंदू विश्वविद्यालय के हिंदी-विभाग के अध्यक्ष आदरणीय रायबहादुर श्यामसुंदरदास ने मुझे से परामर्श के रूप में कहा था कि इस विषय पर निबध की तरह पुस्तक न लिखी जाय। विषय की गभीरता पर ध्यान रखते हुए इसका वैज्ञानिक वर्गीकरण होना चाहिए। इस परामर्श की तथ्यता पर विचार कर मैंने काव्य के सिद्धांतों तथा प्रवृत्तियों को अध्यायों में विभक्त कर दिया है। कलकत्ता-विश्वविद्यालय के हिंदी-विभाग के प्रधान मुद्दद्वर प्रो० ललिताप्रसाद सुकुल, एम० ए०, ने भी मुझे इस सबध में कुछ परामर्श दिए, किंतु पुस्तक का अधिकांश छप जाने के कारण सुकुलजी के परामर्शों पर विचार करने का मुझे अवसर नहीं मिला। मुझे विश्वास है, मैं उनके परामर्शों से बहुत दूर नहीं हूँ।

इस पुस्तक के लिखने में मुझे अंगरेजी, हिंदी तथा संस्कृत की कई पुस्तकों से सहायता मिली है। अतएव उन सब ग्रंथकारों के प्रति मैं अपनी कृतज्ञता प्रकट करता हूँ। मुझे परम श्रद्धास्पद षं० रामचंद्र शुक्ल जी से इस सबध में बड़ी प्रेरणा मिली है। कहीं कहीं प्रसंगवश मैंने क्रोचे तथा शुक्लजी के विचारों की तुलनात्मक विवेचना की है। क्रोचे की चर्चा इस पुस्तक के प्रायः पूर्वार्द्ध तक ही है। भारतीय समालोचक होने के कारण शुक्लजी ने अपनी रचनाओं में आधुनिक हिंदी काव्य की अनेक प्रवृत्तियों के संकेत दिए हैं। इसी कारण उनके विचारों की चर्चा बहुत बार हुई है। दुर्भाग्यवश दो-एक स्थल ऐसे भी आए हैं जहाँ मुझे श्रद्धेय शुक्लजी से मत-भिन्न होना पड़ा है। इस मतांतर के कारण उनके प्रति आदर में कोई कमी नहीं आई है। आदरणीय शुक्लजी से मुझे जो कुछ सहायता मिली है वह मुझ पर उनकी कृपा के कारण ही।

इस पुस्तक का छपना पिछले साल ही शुरू हुआ था, पर कई कारणों से जिनमें आलस्य भी एक है, आज से पहले यह छप कर प्रकाशित न हो सकी। पुस्तक के पिछले कुछ अध्यायों की प्रेस कापी तथा नाम-सूची तैयार करने में मेरे एक छात्र श्री गोविंद-प्रसाद झा ने मदद की है, एतदर्थ उन्हें धन्यवाद है।

देवघर,
मेष संक्रांति, १९९३

}

—सुधांशु

द्वितीय संस्करण की भूमिका

‘काव्य में अभिव्यजनाववाद’ का यह दूसरा संस्करण पाठकों के संमुख उपस्थित हो रहा है। प्रथम आवृत्ति की प्रतियाँ कुछ दिन पहले ही शेष हो गई थीं और इसके द्वितीय संस्करण की आवश्यकता का अनुभव भी किया जाता था। किंतु, आज से पहले वह अवसर नहीं आया और कागज की मँहगी के जमाने में भी प्रकाशक को इसके द्वितीय संस्करण को प्रकाशित करने की व्यवस्था करनी पड़ी।

काव्य-समीक्षा से अभिरुचि रखनेवाले पाठकों ने इसे विशेष

रूप से पसंद किया है, यह मेरे श्रम की सार्थकता है। दो-तीन वर्ष हुए, कॉटन कालेज, गुवाहाटी (असम) के प्रोफेसर विरचिकुमार वरुधा, एम० ए०, ने इस पुस्तक का असमिया भाषा में अनुवाद कर उस क्षेत्र में इसके प्रचार में योग दिया है।

प्रकाशक की इच्छा थी कि, मेरे लिए यदि संभव हो तो प्रकाशित होने के पूर्व परिवर्त्तन-परिवर्द्धन की दृष्टि से मैं एकवार इस पुस्तक को देख जाऊँ। कुछ मित्रों के परामर्श भी मिले। मैं स्वयं इसको परिवर्द्धित करने की इच्छा रखता था, किंतु जब इसके द्वितीय मुद्रण का अवसर आया तब मैं लाचार रहा। मेरे पास पर्याप्त समय है, परंतु उसके उपयोग की सुविधा नहीं। इसी कारण पुस्तक में दो-तीन स्थलों के अतिरिक्त विशेष परिवर्त्तन-परिवर्द्धन नहीं हो सके। हिंदी कविता की अत्याधुनिक प्रवृत्तियों का भी कुछ विशद विश्लेषण हो सकता तो अच्छा था। फिर भी, इतना निश्चय-पूर्वक कहा जा सकता है कि विगत पाँच-छः वर्षों में हिंदी कविता में किसी ऐसी प्रवृत्ति का जन्म नहीं हुआ जिसकी चर्चा पहले न की गई हो। मेरे सचेष्ट रहने पर भी जो त्रुटियाँ रह गई हों उनके लिए पाठक मुझे क्षमा करेंगे, ऐसी आशा है।

भागलपुर

पौष कृष्ण १४, वि० २०००-स०

—सुधांशु

विषयानुक्रमणिका

संस्कृत साहित्य-शास्त्र का परिचय

प्राक्कथन—रस-परंपरा और भरत—भामह और रस—दंडी और रस—वामन और रस—उद्भट और रस—रुद्रट और रस—रस-निष्पत्ति के सिद्धांत—अभिनव गुप्त और रस-विवेचन—जगन्नाथ पंडितराज और रस-संस्कार—रसास्वादन और त्रिगुणात्मक प्रकृति—गुणों पर आचार्यों के भिन्न-भिन्न विचार—वामन और शब्द-गुण तथा अर्थ-गुण—मम्मट और गुण—भामह और दंडी तथा दोष—अलंकार पर कुछ आचार्यों के विचार—अलंकार में वक्रोक्ति की योजना—अलंकार में अतिशयोक्ति की व्यापकता—अलंकारों की संख्या और परिभाषा—अनेक अलंकारों से एक ही वस्तु का बोध—रीति की परंपरा—वामन और रीति—सिद्धांत—ध्वनि की परंपरा—ध्वनि के लक्ष्य—शब्द-विभाग—अभिधा, लक्षणा तथा व्यञ्जना—ध्वनि और रस की एकात्मकता—ध्वनि के मुख्य दो भेद—लक्षणा-मूला ध्वनि—अभिधामूला ध्वनि—कुंतल और वक्रोक्ति—कवि-व्यापार के छः विभाग—कुंतल और रस-सिद्धांत—वक्रोक्ति में अलंकार और रस का स्थान—वक्रोक्ति और ध्वनिसंप्रदाय—वक्रोक्ति और रस-ध्वनि—रसवत् का विवेचन—महिमभट्ट का व्यक्ति-विवेक—शब्द के दो भेद—वाच्य और अनुमेय । [१-२४]

पहला अध्याय

सहजानुभूति का तत्त्व

[पृष्ठ ३—२७ तक]

प्राक्कथन—क्रोचे के मतानुसार ज्ञान के दो खंड—लॉक के मतानुसार ज्ञान के दो भेद—बर्कले और वेकन के विचार—अरिस्टॉटल के अनुयायियों का मत—सीमा और काल की निरपेक्षता—डेकार्टे के अनुसार इन्द्रिय-ज्ञान का सापेक्ष—बुद्धितत्त्व और इन्द्रिय-ज्ञान—ज्ञानेंद्रियों के पाँच से अधिक धर्म नहीं—ज्ञानेंद्रियों ज्ञाता नहीं कहलाती—मन और बुद्धि के कार्य—सहजानुभूति, कला का बोध-पक्ष—उदाहरण—सहजानुभूति और विचार का प्रकृत भेद—बिंब-ग्रहण और अर्थ-ग्रहण—वास्तविक और काल्पनिक सहजानुभूति—सहजानुभूति और विचार का समन्वय—उदाहरण सहजानुभूति की विशेषता—सहजानुभूति और सैद्धांतिक उक्तियों—अनुभव के लिए सहजानुभूति की अपेक्षा—सहजानुभूति की तीन प्रक्रियाएँ—वस्तु का महत्त्व—आकृति की विशेषता—वस्तु और आकृति का अंतर—भाव-पक्ष और कल्पना-पक्ष—आचार्य शुक्ल के विचार—स्वप्न का रहस्य—सहजानुभूति और स्वप्न में भेद—स्वप्न का मनोवैज्ञानिक प्रभाव—सहजानुभूति और अनुभूतिवाद—स्वप्नगत वैचित्र्य के कारण—स्वप्न और कला—आध्यात्मिक सत्ता का कला में समन्वय न करने का परिणाम—काव्य में गणित का संयोग—सहजानुभूति और इन्द्रियबोध तथा संवेदन—सहजानुभूति और अभिव्यजना की एकात्मता—सहजानुभूति के लिए यथार्थ और अयथार्थ आधार ।

दूसरा अध्याय

अभिव्यंजना और कला

[पृष्ठ २८—५७ तक]

प्रभाव की अभिव्यक्ति—अभिव्यक्ति और मानव-प्रकृति—सत्या-
सत्य का भेद—प्रकृत सत्य और काव्यगत सत्य—काव्यगत सत्य की
प्रकृति—काव्यगत सत्य का औचित्य—कला प्रकृति की अनुकृति
है—समीक्षा—कला, कला के लिए—समीक्षा—कर्वींद्र रवींद्र का
विचार—कला का लक्ष्य—ब्रैडले का विचार—रिचर्डस् का विचार—
कला में द्वित्व की भावना—समीक्षा—कला और सहजानुभूति—
समीक्षा—कला-निर्माण में चेतनता-अचेतनता की स्थिति—कला-
निर्माण के दो भेद—स्वतः-प्रसूत कला—छोटे-छोटे भाव-खंडों के
आधार पर काव्य-निर्माण—संवेदन और कला—पशु और मनुष्य
का भेद—अभिव्यंजना में अभिनय का योग—आचार्य शुक्ल के
विचार—समीक्षा—अभिव्यंजनावाद में भाव-व्यंजना तथा वस्तु-
व्यंजना—अभिव्यंजनावाद में अनुभूति, प्रभाव और वाग्वैचित्र्य का
स्थान—अभिव्यंजनावाद और वक्रोक्तिवाद—मानव-चरित्र का
निर्माण—अनुभव और निर्णय—प्रभाववादी समीक्षा की समीक्षा—
वस्तु और विधान-विधि का महत्त्व—रचना-नैपुण्य का महत्त्व—
कलाकार के व्यक्तित्व की अपूर्ण अभिव्यक्ति ।

तीसरा अध्याय

रसानुभूति का तत्त्व

[पृष्ठ ५८—८६ तक]

सौंदर्य और आनंद—सौंदर्य में निजत्व—काव्यानुभूति और

साधारणीकरण—काव्यानुभूति और रसानुभूति—काव्य में जातीयता-
संस्कार का आवरण—संस्कार और रसानुभूति—सद्गुण का
महत्त्व—रसानुभूति के अयोग्य कथानक—प्रकृति-वैचित्र्य और
आलम्बनात्मक धर्म—काव्यगत पात्र के साथ तादात्म्य—बाह्य और
काव्यगत प्रभाव—चित्तवृत्ति और अनुकंपा—रस-व्याघात का
परिणाम—तादात्म्य और शील-दर्शन—धर्म और पाप के चित्रण का
परिणाम—प्रकृत और अतिप्रकृत—न्याय और दया—करुणा और
घृणा की अनुभूति—उपर्युक्त भावों का विवेचन—पहला पक्ष—
दूसरा पक्ष—दोनों पक्षों का विवेचन—तात्कालिक रसानुभूति—भाव
और विचार—अंतर्वृत्ति का सौंदर्य—अतिप्राकृत सौंदर्य और
रसानुभूति—वैचित्र्य का साक्षात्कार—आश्चर्यपूर्ण प्रसादन—आश्चर्य-
पूर्ण अवसादन—कुतूहल-रसानुभूति के स्वरूप—व्यक्ताव्यक्त भाव—
भाव-संकेत—भाव-विश्लेषण—रस का प्रयोजन और उसके नवीन
ढंग से विवेचन की आवश्यकता ।

चौथा अध्याय

अलंकार और प्रभाव

[पृष्ठ ८७—१२५ तक]

प्राक्कथन—अलंकार का उद्देश्य—क्रोचे और अलंकार—भिन्न-
भिन्न क्षेत्रों में अलंकार का प्रवेश—उक्ति और अलंकार—भाव के
क्षेत्र में अलंकार—न्याय तथा दर्शन के क्षेत्र में अलंकार—वाणी के
क्षेत्र में अलंकार—क्रिया के क्षेत्र में अलंकार—व्याकरण के क्षेत्र में
अलंकार—शब्दाभाव पर स्थित अलंकार—अलंकारों का निरूपण—

अलंकार का प्रयोजन—प्रेषणीयता में अलंकारत्व—अन्योक्ति—
वाच्यार्थ में अलंकार—सादृश्य और साधर्म्य—प्रभाव—साधर्म्य का
आशिक आधार—सादृश्य का अभाव—प्रस्तुत की अवहेलना—व्यंग्य-
रूपक—अप्रस्तुत से प्रस्तुत की व्यंजना—व्यंग्य-व्यंजक भाव—
ध्वनि में अलंकार—कल्पना और अनुभूति—प्रस्तुत-विधान—
अलंकारों की प्रभाव-हीनता—उपमा की दो विशेषताएँ—गणित की
योजना से भाव-हानि ।

पाँचवाँ अध्याय प्रतीक और उपमान

[पृष्ठ १२६ से १३५ तक]

ज्ञान-क्षेत्र में भाव-प्रसार—प्रतीक और उसके दो भेद—प्रतीक
की उद्भावना के रहस्य—प्रतीक और उसकी विशेषताएँ—प्रतीक
और उपमान—प्रतीक-स्वरूप उपमान ।

छठा अध्याय अमूर्त का मूर्त-विधान

[पृष्ठ १३६ से १४४ तक]

लाक्षणिक प्रयोग की विशेषता—लाक्षणिक मूर्तिमता का कारण—
लक्षणा पर लक्षणा—लाक्षणिक प्रवृत्ति का विकास—सूक्ष्म का मूर्त—
धर्म के लिए धर्म का प्रयोग ।

सातवाँ अध्याय

मूर्त्त का अमूर्त्त-विधान

[पृष्ठ १४५ से १५० तक]

मूर्त्त तथा अमूर्त्त का विवेचन—मूर्त्त का अमूर्त्त-विधान—
धर्मी के लिए धर्म का प्रयोग ।

आठवाँ अध्याय

अभिव्यञ्जना की कुछ विशेष प्रवृत्तियाँ

[पृष्ठ १५१ से १५८ तक]

विशेषण-विपर्यय का मूल—उदाहरण—अंग में भाव-पूर्ण
विशेषण—अंग से अंगी का बोध—भिन्न-भिन्न प्रवृत्तियाँ ।

नवाँ अध्याय

उपसंहार

[पृष्ठ १५६ से १६२ तक]

हिंदी की लाक्षणिक विशेषता—वाच्यार्थ में काव्यत्व—साहित्य
का अभाव—भाव्य-व्यञ्जना और रूप-व्यञ्जना—गद्य का युग—युग-
निर्माण और साहित्य का कल्याण ।

काव्य में अभिव्यंजनावाद



संस्कृत साहित्य-शास्त्र का परिचय



अभिव्यजनावाद के स्वरूप को निश्चित करने और उसकी समीक्षा के पहले यह बहुत आवश्यक प्रतीत होता है कि सक्षिप्त रूप से संस्कृत साहित्य-शास्त्र का परिचय दिया जाय । इससे यह पता चलेगा कि संस्कृत में साहित्य-शास्त्र के कितने सिद्धांत हैं और उनसे अभिव्यजनावाद की कितनी समता या विषमता है । अभिव्यजनावाद पश्चिमीय साहित्य-जगत् की उपज है, किसी भारतीय साहित्य-शास्त्र के सिद्धांत से इसका पूरा-पूरा मेल नहीं है । ध्वनि और वक्रोक्ति से इसकी थोड़ी-सी समता है, किंतु यह समता स्वतंत्र रूप से आई है । भारतीय साहित्य-शास्त्र के सिद्धांत बहुत पुराने हैं और यूरोप के साहित्य का अभिव्यजनावाद अभी कल की बात है । भाव-प्रकाशन की शैली और क्षमता, प्रत्येक देश या जाति की क्या, हर एक व्यक्ति की भिन्न-भिन्न होती है । यूरोपीय अभिव्यजनावाद की जो छाया हिन्दी काव्य-जगत् पर पड़ी है वह सर्वथा विशुद्ध नहीं । उस पर भारतीय साहित्य का संस्कार वर्तमान है । रस और अलंकार का जितना सूक्ष्म निरीक्षण हमारे साहित्य में है उतना यूरोपीय साहित्य में कहाँ मिलता है ! भारतीय दृष्टिकोण से अभिव्यजनावाद की समीक्षा के लिए यहाँ के साहित्य-सिद्धांतों का परिचय आवश्यक समझ पड़ता है ।

रस

सर्व समिति से भरत रस के आदि आचार्य माने जाते हैं, किंतु राजशेखर ने इस संबंध में किसी नदिकेश्वर का उल्लेख किया है और स्वयं भरत ने भी अपने पूर्ववर्ती कुछ आर्या तथा अनुष्टुप छंदों के उदाहरण देकर यह दिखलाने की चेष्टा की है कि रस-परपरा पहले से चली आ रही है।

रस-परपरा
और भरत

भरत का ग्रंथ नाट्य शास्त्र पर है और उन्होंने रसों का विवेचन रूपक के लिये ही किया है, परंतु परवर्ती आचार्यों ने रसों को श्रव्य काव्य के भी उपयुक्त समझकर उनकी मीमांसा की। भरत ने शृंगार, रौद्र, वीर तथा वीभत्स चार प्रधान और हास्य, करुण, अद्भुत तथा भयानक चार उनसे उद्भूत, कुल आठ रसों की अवस्थिति स्वीकृत की। नाट्य शास्त्र में भरत ने शात रस को स्थान देने की उदारता दिखाई। रस की निष्पत्ति के लिए—“विभावानुभावव्यभिचारीसयोगाद्रसनिष्पत्तिः”—विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भाव के संयोग को अनिवार्य बताया। भरत के बाद प्रायः सभी आचार्यों ने रस पर थोड़ा-बहुत विवेचन किया, पर आरंभ में रस की महत्ता पर अधिक ध्यान नहीं दिया गया।

भामह ने काव्य के लिए अलंकार या वक्रोक्ति को ही प्रधानता दी। रस के विषय में उन्होंने अपना निश्चित विचार व्यक्त नहीं भामह किया। रसवत् की परिभाषा से इतना पता चलता है कि और रस वे रसों से परिचित थे और साथ ही उन्होंने यह भी कहा है कि महाकाव्य में सब रसों का उदाहरण देना चाहिए, परंतु वे स्वयं अलंकार के पीछे ही पड़े रहे।

दडी ने भी रस पर बहुत ध्यान नहीं दिया, लेकिन इस ओर उन्होंने भामह से विशेष रुचि प्रदर्शित की। दडी ने रस को दडी और रस माधुर्य गुण में सम्मिलित कर लिया और इसके दो भेद किए—वाग्रस और वस्तुरस। वाग्रस से उनका अभिप्राय अंत्यनुप्रास से था और वस्तुरस से अग्राम्यत्व का। उन्होंने भरत के आठो रसों तथा उनके स्थायी भावों का विवेचन किया है, पर वह विवेचन रसों का स्वतंत्र विवेचन नहीं कहा जा सकता।

वामन रसों के पहुँचे हुए विकास को लेकर आगे बढ़े, पर जमे नहीं। इतना उन्होंने अवश्य किया कि रस को काव्य का नित्य गुण माना। अर्थगुण काति में रस की दीप्तिमयी अव-
वामन और रस स्थिति को अनिवार्य बताया। इस बात का संकेत भरत की कातिगुण की परिभाषा में तो है ही, उदारता-गुण के विवेचन से भी बहुत-कुछ इसका समर्थन हो सकता है। भामह और दडी से वामन ने इतनी ही विशेषता पहुँचाई कि उन दोनों की भौति काव्य में रसों को अनित्य और निवार्य नहीं माना।

उद्भट ने भरत के आठ रसों के प्रति विशेष सहृदयता दिखाई और स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव तथा संचारी भाव के वर्णन उनके अनुसार ही किए। इस संवध में यह बात-विशेष उद्भट और रस रूप से उल्लेखनीय है कि उद्भट ने आठ रसों के अतिरिक्त शात रस का प्रतिपादन भी किया। शात रस की उद्भावना का समस्त श्रेय यद्यपि उद्भट को नहीं दिया जा सकता तथापि इस रस के प्रथम प्रतिपादन का गौरव उन्हें देना ही पड़ेगा। कुछ

लोग यह मानते हैं कि उद्भट ने रस को काव्य की आत्मा कहा है, परंतु ऐसी बात नहीं है। ध्वनिकार के पहले जितने रस-विवेचक हुए हैं सब की दृष्टि में रस केवल अलंकार और रीति को उत्कर्ष पहुँचानेवाला साधन-मात्र ही रहा है। रस को काव्यवस्तु से अभिन्न मानने को वे तैयार नहीं हुए। तदनुसार उद्भट ने भी रस का स्वतंत्र विवेचन न कर अलंकार को रसवत् बनाने का ध्येय ही अपने समुख रखा।

रुद्रट ने भरत के आठ रसों में शात और प्रेयस् जोड़कर उनकी संख्या दश बना दी। उन्होंने साहित्य-शास्त्र में रस को स्थान दिया है, परंतु रस को काव्य का तत्त्व मानने के सिद्धांत रुद्रट और रस के सवध में वे मौन रहे। सैद्धांतिक रूप से वे अलंकारवादी थे। सरस काव्य को उत्कृष्ट बताने पर भी वे रस को अलंकार से अधिक महत्त्व देने की उदारता न दिखा सके। भरत के समय से रस से केवल नाट्य रस का ही बोध होता था। धीरे-धीरे इसी अनुकरण पर काव्य-रस की सृष्टि भी हुई, लेकिन उसकी आत्मा पर अलंकार का बोझ पड़ा ही रहा।

रस की निष्पत्ति के सवध में आचार्यों में बहुत मतभेद रहा है। सयोग और निष्पत्ति से भरत का क्या अभिप्राय था, इसकी व्याख्या रस-निष्पत्ति के लिए अनेक सिद्धांत खड़े किए गए। भट्ट लोल्लट के सिद्धांत का उत्पत्तिवाद, श्री शकुन का अनुमितिवाद, भट्ट नायक का भुक्तिवाद, अभिनवगुप्त का अभिव्यक्तिवाद आदि कई सिद्धांत रस के विवेचन के लिए स्थिर हुए। उस समय से अब तक रस का विवेचन स्वतंत्र रूप से हो रहा है। इस विवेचन में शात रस भी सम्मिलित कर लिया गया है।

रस-विवेचन में पहले के जितने सिद्धांत थे उनकी अपूर्णता और एकांगिता की आलोचना कर अभिनवगुप्तपादाचार्य ने अपने अभिनवगुप्त मत की विशेषता की ओर आचार्यों का ध्यान आकर्षित किया। भट्ट नायक के रस-सिद्धांत पर विचार करते हुए अभिनवगुप्त ने लिखा है कि रसास्वादन के लिए भावकत्व और भोगीकरण दो शक्तियों की आवश्यकता नहीं। रस-व्यजना और उसके परिणाम आस्वाद में ही दोनों शक्तियाँ निहित हैं। भरत की उक्ति—काव्यार्थान् भावयतीति भावाः—में सब भावों का भावकत्व छिपा हुआ है। इसके बाद वे भोग या भोगीकरण की ओर मुड़ते हैं। उनके मतानुसार रस की प्रतीति के अनंतर ऐसी कोई मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया नहीं है जिसे भोग की सज्ञा दी जा सके। वे समझे कि भोग से भट्ट नायक का तात्पर्य स्थायी भाव पर निर्भर रहनेवाले रस का आस्वाद ही है जिसकी प्रतीति व्यजना से हो जाती है। अतः यह स्वाभाविक है कि उस प्रतीति को व्यजना में ही समिलित कर लिया जाय। उन्होंने अभिव्यक्ति से ही रस की प्रतीति बताई है। अभिव्यक्ति रस की नहीं होती, बल्कि उसके आस्वाद की। इसी प्रकार उन्होंने यह प्रतिपादित किया है कि मनुष्य के हृदय में वासना-रूप से स्थायी भाव निहित रहता है, किसी लौकिक कारण से (जिसे रस में विभाव कहते हैं) वह सत्कार-रूप भाव उदीप्त हो जाता है। दार्शनिक मत से यह बात सत्य ही है कि मनुष्य की आत्मा पर सत्कार का प्रभुत्व रहता है। आधुनिक मनोविज्ञान से भी यह बात प्रमाणित हो चुकी है कि मनुष्य की समस्त क्रियाएँ हृदय-स्थित भावों के अनुकूल ही होती हैं। भावों का ही स्थायी और विकसित रूप रस है।

इस प्रकार के रसास्वादन केलिये अभिनवगुप्त ने व्यञ्जना-प्रणाली को ही उपयुक्त माना है। पिछले आचार्यों ने यह दिखलाया है कि व्यञ्जना की व्याप्ति अभिधा, तात्पर्य, लक्षणा, प्रत्यक्ष, अनुमान, स्मरण आदि में नहीं है। इसी अभिव्यक्तिवाद और रस-को जगन्नाथ पंडितराज ने 'भग्नावरणा चित्' से अनु-संस्कार मोदित किया है। चित् पर अविद्या का जो आवरण पड़ा हुआ है उसको हटाने से ही रस का आस्वादन किया जा सकता है। रस कोई ऐसी वस्तु नहीं है जो कहीं बाहर से लाई गई हो। वेदांतिक मोक्ष के विषय में जैसी धारणा है वैसी ही रस के संबध में भी मानी जाती है। आत्मा को ब्रह्म मानना कोई नई बात नहीं है। आत्मा पर पड़े हुए अविद्यावरण को हटाने पर जो संस्कार जागरित हो उठता है उसी से रसास्वादन की रुचि व्यजित होती है। इसीलिए रसास्वादन को ब्रह्मानन्द-सहोदर या ब्रह्मास्वादन कहा गया है।

रसास्वादन इसी प्रकार मनुष्य की त्रिगुणात्मक प्रकृति से संबध रखता है। विना सत्त्वगुण की प्रधानता से रसानुभूति नहीं हो सकती। चित्त पर जबतक रजस् और तमस् त्रिगुणात्मक के विकार बने रहेंगे तबतक अस्वच्छ दर्पण में पड़े हुए प्रतिबिम्ब की तरह रस का स्वरूप स्पष्ट नहीं होगा। रजसीवृत्तिवाले शृंगार रस का और तामसिक वृत्तिवाले रौद्र रस का भी अनुभव विना सत्त्वगुण की प्रधानता से नहीं कर सकते। रजस् और तमस् पर जब सत्त्व का प्रभाव जम जाता है तब अतःकरण में ज्ञान का उन्मेष होता है, सत्य का परिचय होने लगता है और चित्त-वृत्ति शांत हो जाती है। उस समय यह न

समझना चाहिये कि शरीर में रजस् और तमस् का बिल्कुल अभाव ही हो गया है, बल्कि सत्त्व गुण की प्रधानता के कारण वे दब-से जाते हैं। यदि सत्त्व के बदले रजस् प्रबल हो जाय तो अतःकरण में वासना जागरित हो जाती है, लालसा बढ़ने लगती है और हम अनेक कामों में प्रवृत्त हो जाते हैं। इसी प्रकार तमस् की प्रबलता पर निद्रा, आलस्य, स्मृतिभ्रंश, क्रोध आदि उत्पन्न होते हैं। इन अवस्थाओं में रसास्वादन या रसानुभूति नहीं हो सकती। रस-मात्र की अनुभूति के लिए सत्त्वगुण-प्रधान हृदय की आवश्यकता है।

गुण-दोष

रस को स्पष्ट और व्यञ्जक बनाने के लिये गुणों का विधान किया गया है। भरत ने गुणों के दश भेद किए हैं—श्लेष, प्रसाद, गुणों पर आचार्यों समता, माधुर्य, सुकुमारता, अर्थव्यक्ति, उदारता, के भिन्न भिन्न ओज, काति और समाधि। दंडी ने भी प्रायः विचार इसी प्रकार गुणों का विधान किया है, किंतु दोनों की परिभाषाओं में बहुत अंतर पड़ जाता है। साथ ही भरत ने गुणों को दोषाभाव कहा है, पर दंडी का मत इस संबंध में स्पष्ट नहीं है। वामन ने यथार्थ ही गुणों को दोषाभाव-प्रसूत न मानकर अतिरिक्त धर्म माना है। दंडी ने जो दश गुणों का उल्लेख किया है वे न तो बहुत स्पष्ट हैं और न तर्क-सम्मत ही। कुछ गुण शब्द-निर्देश करते हैं, कुछ अर्थ-निर्देश और कुछ दोनों। वामन की तरह उन्होंने शब्द-गुण और अर्थ-गुण का विभेद नहीं किया। परिभाषाओं में भी बड़ा साम्य आ गया है। अर्थ-व्यक्ति का प्रसाद के साथ सरलता से निर्वाह हो सकता है। उदारता और काति की परिभाषाएँ स्पष्ट

नहीं हैं। इसी तरह समाधि-गुण की परिभाषा रूपकालंकार की परिभाषा से इतना साम्य रखती है कि दोनों का अन्तर बताना कुछ कठिन हो जाता है। दडी के अनुसार समाधि-गुण और रूपकालंकार का अंतर इस प्रकार है कि गुण में केवल धर्म या कार्य का दूसरी वस्तु पर आरोप किया जाता है, पर अलंकार में एक धर्म को दूसरी वस्तु में मान ही लिया जाता है। ऐसी प्रक्रिया लक्षणा पर निर्भर रहनेवाली आलंकारिक व्यंजनों है और समाधि-गुण की यह परिभाषा वामन की दृष्टि में ब्रह्मोक्ति का ही एक अंग है।

वामन ने परंपरागत सख्या के अनुसार दश गुण ही गिनाए हैं, परंतु अन्य आचार्यों से भिन्न उन्होंने दशो गुणों को अलग-अलग वामन और शब्द-गुण और अर्थ-गुण में विभाजित किया है। इस शब्द-गुण विभाजन से इतना लाभ तो अवश्य मानना पड़ेगा तथा अर्थ-गुण कि भरत और दडी के गुण-विवेचन में जो अस्पष्टता रह गई थी वह बहुत-कुछ दूर हो गई, लेकिन दूसरी ओर इससे व्यर्थ ही शब्द-गुण को अर्थ पर और अर्थ-गुण को शब्द पर आरोपित करने की उलझन भी बढ़ी। मम्मट, हेमचंद्र, जगन्नाथ आदि परवर्ती आचार्यों ने इसका विरोध किया। स्वयं वामन को भी इस ढंग से गुणों का विभाजन करने की भूल का पता रहा होगा, लेकिन शायद परंपरा से आई हुई सख्या को न्यून करने का साहस उन्हें नहीं हुआ। उसी के फल-स्वरूप गुणों का ऐसा विभाजन किया मम्मट और गुण सख्या में काफी कतर-व्येत कर मनोवैज्ञानिक प्रणाली पर केवल तीन प्रधान गुण—प्रसाद, ओज और माधुर्य—की अवस्थिति स्वीकृत की। आजकल ये ही तीन गुण सर्वमान्य हैं।

दोषों के सबध में भरत ने जो दश भेद किए हैं उन्हें भामह और दंडी ने, केवल दश की परंपरागत संख्या को छोड़ कर, नहीं भामह और अपनाया। दोनों ने अपने-अपने ढंग से दोषों का दंडी तथा दोष उल्लेख किया है। भामह ने दश के अतिरिक्त एक ग्यारहवें दोष का भी नाम दिया है जो तर्क (प्रतिज्ञा, हेतु तथा दृष्टांत) से सबध रखता है। भामह ने दो प्रकार के दोषों का उल्लेख किया है और कवियों को उनसे बचने का आदेश दिया है। दोनों प्रकार के दश-दश दोषों में क्या पारस्परिक अंतर है, इस सबध में उन्होंने प्रकाश नहीं डाला, किंतु उनकी विषय-प्रतिपादन शैली से यह पता चल जाता है कि पिछले दश दोष काव्य की भात्मा से संबंध रखते हैं और पहले दश दोष थोड़े-बहुत काव्य के बाह्यवरण से। दंडी ने भामह के अनुकरण पर दश दोषों का विधान कर यह दिखलाने की चेष्टा की कि वे दोनों भरत के संप्रदाय से भिन्न हैं, परंतु दंडी ने भामह के ग्यारहवें दोष का तीव्र विरोध किया।

अलंकार

काव्य की शोभा बढ़ानेवाले धर्म को अलंकार कहते हैं। प्रतिभाशाली कवि के वचन में स्वभावतः जो एक प्रकार का बौक्पन अलंकार पर आ जाता है वही वस्तुतः अलंकार है। साधारण वचन कुछ आचार्यों को, जिसमें न कोई वक्रता है और न विदग्धता ही, के विचार कई आचार्यों ने कवित्व-पूर्ण नहीं माना। इस प्रकार की स्वभावोक्ति या साधारण वचन के साथ पक्षपात करने पर भी दंडी ने वक्रोक्ति से उसे भिन्न ही माना, परंतु भामह और कुंतल ने स्वभावोक्ति को अलंकार मानना स्पष्ट रूप से अस्वीकृत किया। कवि

की प्रतिभा में लोकातिक्रांतगोचरता का अभाव रहने से उसके काव्य में बक्रता नहीं रहेगी और तब वह काव्य ही न रह जायगा। दडी ने स्वभावोक्ति को अलंकार मानकर, भामह के बक्रोक्तिवाले सिद्धांत से असहमत होते हुए भी, उनकी इस बात में अपनी समति प्रकट की कि सब अलंकारों में अतिशयोक्ति आवश्यक है।

भारतीय साहित्य-शास्त्रियों ने काव्य-वस्तु की प्रकृति पर विचार न कर एक प्रधान विषय की अवहेलना की है। उनकी सारी प्रतिभा काव्य-वस्तु के विधान में ही खर्च हुई है। केवल स्वभावोक्ति और भाविका से यह आभास मिलता है कि वे इस समस्या से परिचित तो थे, पर उन्होंने इस ओर विशेष ध्यान देना किसी कारण उचित नहीं माना।

बक्रोक्ति में कोई बात कुछ घुमा-फिरा कर कही जाती है। रुद्रट ने इसे ऐसा ही कहा है। इसके बाद अनेक आचार्यों ने काकु और अलंकार में श्लेष से पुष्ट कर शब्दालंकार में बक्रोक्ति का व्यवहार बक्रोक्ति की किया है, परंतु वामन ने इसे शब्दालंकार न मानकर, योजना लक्षणा के ऊपर निर्भर रखकर, रूपकमय अर्थालंकार में नियोजित किया। भामह ने, एक प्रकार दडी की तरह ही, बक्रोक्ति को समवाय-रूप से समस्त अलंकारों की एक श्रेणी स्वीकृत किया। कुतल ने इसी आधार पर अपने अलंकार-सवधी सिद्धांत का प्रतिपादन किया। भामह ने बक्रोक्ति को अलंकार-सर्वस्व मानकर भी कहीं उसकी स्पष्ट व्याख्या न की। उस समय के प्रचलित अलंकारों में जहाँ कहीं उन्हें बक्रता का अभाव दिखाई पड़ा वहीं अलंकारों की सूची में कतर-व्योत करने लगे! इसी तरह उन्होंने हेतु, सूक्ष्म और लेश को अलंकारों की सूची से साफ-साफ उड़ा दिया!

अलंकार-मात्र में अतिशयोक्ति की व्यापकता मानने में भामह के साथ कुतल ने भी अपनी रुचि प्रदर्शित की और जैसा हम पहले अलंकार में लिख चुके हैं, दंडी भी एक दूसरे ढंग से प्रायः इसी अतिशयोक्ति निष्कर्ष पर पहुँचे। इस सन्बन्ध में आनन्दवर्द्धनाचार्य की व्यापकता का कथन बड़ा महत्त्वपूर्ण है। उन्होंने भी भामह के अतिशयोक्ति और वक्रोक्ति-सन्बन्धी विचार का उल्लेख करते हुए समस्त अलंकारों में अतिशयोक्ति की व्यापकता स्वीकृत की और उसका नामकरण भी 'सर्वालंकारसामान्यरूपम्' की सज्ञा से किया।

अलंकारों की संख्या और प्रत्येक की परिभाषा के विषय में आरभ से ही बड़ा मतभेद रहा है। ज्यों-ज्यों साहित्य-शास्त्र पर अलंकारों की विचार होता गया त्यों-त्यों अलंकारों की संख्या और और जटिलता भी बढ़ती ही गई। जो अलंकार काव्य परिभाषा की शोभा के लिए साधन-रूप से प्रयुक्त होते थे वे ही परंपरा चल पड़ने के कारण काव्य के साध्य बन गए।

अलंकारों की संख्या बढ़ जाने और प्रत्येक आचार्य के मतानुसार के कारण परिभाषाएँ बड़ी अस्पष्ट होने लगीं। उद्भट की तुल्ययोगिता मम्मट की तुल्ययोगिता से मिलती है, पर भामह का इसी नाम का अलंकार मम्मट के दीपक के साथ बहुत-कुछ समानता रखता है। दृष्टांत और काव्यलिंग अलंकारों का, जिन्हें काव्य दृष्टांत तथा काव्यहेतु भी कहते हैं, भामह ने निर्देश ही नहीं किया, लेकिन उद्भट ने सर्व प्रथम उनकी सोदाहरण परिभाषाएँ लिखीं। साथ ही पुराने आचार्यों में एक उद्भट ही ऐसे हैं जिन्होंने यमक का उल्लेख नहीं किया, फिर भामह ने सहोक्ति, उपमा और हेतु में

श्लेष का अस्तित्व स्वीकार किया और दंडी ने श्लेष की सहायता से सब अलंकारों की सुंदरता बढ़ने की बात कहकर उसकी व्यापकता बहुत बढ़ा दी। रय्यक के मतानुसार श्लेष का शब्द-श्लेष तथा अर्थ-श्लेष-संबन्धी विवाद उद्भट के समय से ही चला है। मामह और भट्टि ने दो या अधिक अलंकारों की सृष्टि मानी है, लेकिन उद्भट ने ऐसा उल्लेख न कर सकर के चार भेदों का ही विवेचन किया है। इस विषय में यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि मम्मट और रय्यक ने ही सब अलंकारों का चयन कर उन्हें एक अनुक्रम से सजाया है।

अलंकारवाद की प्रधानता यहाँ तक बढ़ी कि थोड़ा-थोड़ा अंतर मानकर और कहीं-कहीं बाल की खाल निकाल कर उपमा, रूपक, अनेक अलंकारों उत्प्रेक्षा, सदेह, अपह्नुति, अनन्वय आदि सैकड़ों से एक ही वस्तु अलंकारों से एक ही वस्तु का बोध कराने की का बोध परिपाटी चल पड़ी। किसी युवती के मुख के प्रसन्न सौंदर्य का बोध कराने के लिए साहित्य-शास्त्र के आचार्यों ने अलंकारों की इतनी बड़ी भीड़ एकत्र की है—

(१) उसका मुख चंद्रमा के समान है। (उपमा)

(२) चंद्रमा उसके मुख के समान है। (प्रतीप)

(३) उसका चंद्रमुख। (रूपक)

(४) यह उसका मुख है या चंद्रमा ? (सदेह)

(५) यह चंद्रमा है, उसका मुख नहीं। (अपह्नुति)

(६) चंद्रमा उसके मुख के समान है और उसका मुख चंद्रमा के समान है। (उपमेयोपमा)

- (७) उसका मुख उसके मुख की तरह ही है । (अनन्वय)
 (८) चंद्रमा को देखकर उसके मुख की याद आती है । (स्मरण)
 (९) उसको चंद्रमा समझकर चकोर उसके मुख की ओर उड़ा ।
 (भ्रातिमान)
 (१०) यह चंद्रमा है, यह कमल है, बस, चकोर और भ्रमर उसके मुख की ओर उड़ते हैं । (उल्लेख)
 (११) यह मानो चंद्रमा ही है (उत्प्रेक्षा)
 (१२) उसके मुखचंद्र की शोभा कुछ और ही है । (अतिशयोक्ति)
 (१३) चंद्रमा और कमल उसके मुख के कारण विलीन हुए ।
 (तुल्ययोगिता)
 (१४) उसका मुख और चंद्रमा रात्रि में आनंद मनाते हैं ।
 (दीपक)
 (१५) उसका मुख सदा खिल रहता है, पर चंद्रमा केवल रात्रि में ही सुशोभित होता है । (व्यतिरेक)
 (१६) उसका मुख पृथ्वी पर सुशोभित है, चंद्रमा आकाश में देदीप्यमान है । (दृष्टांत)
 (१७) चंद्रमा आकाश में विचरण करता है और पृथ्वी पर उसका मुख सुशोभित होता है । (प्रतिवस्तूपमा)
 (१८) उसके मुख में चंद्रमा का सौंदर्य है । (निदर्शना)
 (१९) उसके मुख के समुख चंद्रमा मलिन है । (अप्रस्तुत प्रशंसा)
 (२०) उसके चंद्रमुख से वासना उत्तेजित हो जाती है । (परिणाम)
 (२१) उसका मुख बड़ी-बड़ी काली आँखों और मुसकान की आभा से शोभित है । (समासोक्ति)

इस प्रकार एक ही मुख के बोध के लिए अनेक अलंकारों का उपयोग किया जा सकता है । फिर एक-एक अलंकार के भेद-उपभेद

जाय तो ँक अच्छा तमाशा हो सकता है ।
है उनकी परिभाषाओं के सबध में सभी आचार्य
हैं; अतः यह सभव है कि ऊपर दिए गए उदाहरणों में
अ-बहुत मतभेद की गुंजाइश हो ।

रीति

ऐतिहासिक दृष्टि से भामह के बाद दंडी का स्थान आता है और वामन जो दंडी के परवर्ती रहे, भामह के टीकाकार उद्भट के रीति की सम-सामयिक थे । साहित्य-शास्त्र में जिस रीतिवाद का परंपरा प्रतिपादन दंडी और वामन ने किया उसकी परंपरा सभवतः भामह से भी पुरानी थी । उन्होंने ही इस बात की ओर संकेत किया है कि जिस रीति का विवेचन वे कर रहे हैं वह किसी-न-किसी रूप में उनके पहले से ही परंपरा में वर्तमान थी । दंडी के ऊपर अलंकार-शास्त्र का बहुत-कुछ प्रभाव पड़ा था और रीति के तो वे उन्नायक ही थे । अतः उनका स्थान भामह के अलंकार-सिद्धांत तथा वामन के रीति-सिद्धांत के बीच में ही पड़ता है । सैद्धांतिक रूप से यह स्पष्ट है कि वे वामन के पोषक थे ।

रीतिवाद के विकास के साथ ही अलंकारवाद का पराभव शलकने लगा । रीतिवादी वामन ने गुण को काव्य में नित्य बताया और वामन और और अलंकार की अनित्यता बताकर यह कहा था कि रीति-सिद्धांत गुण से जो सौंदर्य काव्य में पहले से ही आ जाता है उसी का वह सवर्द्धन करता है । वामन ने दंडी की अपेक्षा साहित्य-शास्त्र में अपनी विशेष योग्यता का परिचय दिया है । उद्भट ने काश्मीर में जिस समय काव्य में अलंकार-सिद्धांत का

निर्माण किया उसी समय वामन स्पष्टतः दडी के आधार पर अपने रीति-सिद्धात का विधान कर रहे थे । रीतिवाद का सबसे अच्छा प्रतिनिधि वामन ही माने जाते हैं । जो बातें दडी में अस्पष्ट और विश्रु खल हैं वे ही वामन में सुबोध और नियमित हो गई हैं । ध्वनिकार, आनन्दवर्द्धनाचार्य आदि के पहले साहित्य-शास्त्र का प्रौढ निर्माता बनने का गौरव भी उन्हीं को प्राप्त है । वामन के पूर्ववर्ती विद्वानों ने केवल काव्य-शरीर के संबध में ही विचार-विमर्श कर अपनी प्रतिभा का दुरुपयोग किया, परतु पहली बार वामन ने ही काव्य की आत्मा पर ध्यान दिया । उन्होंने स्पष्ट रूप से—रीति-रात्मा काव्यस्य-रीति को काव्य की आत्मा माना है । शब्द और अर्थ से काव्य-शरीर का निर्माण कर रीति से आत्मा की प्रतिष्ठा की । सक्षेप में, उन्होने रीति की परिभाषा विशिष्ट पद-रचना बताई और उसके वैदभी^१, गौड़ी और पाचाली नाम से तीन विभाग किए । वैदभी^२ में दशो गुण, गौड़ी में ओज तथा काति और पाचाली में माधुर्य तथा सौकुमार्य गुण बताए । इन्हीं तीन रीतियों पर काव्य का विधान होता है । इस संबध में यह जान लेना आवश्यक है कि तीनों रीतियों के नाम क्रमशः विदर्भ, गौड़ और पंचाल प्रांत के निवासियों की रचना-शैली के अनुसार रखे गए । वामन ने रीति के तत्त्व होने के कारण काव्य में गुणों की अनिवार्यता पर बड़ा जोर दिया । अतएव रीति को गुणात्मा भी कहा गया है । रुद्रट के अनुसार रीति का संबध-शब्द-विन्यास के साथ है और उन्होने उसे शब्द की समासवती वृत्ति कहा है । रीति का संबध शब्द-विन्यास के साथ उचित ही बताया जाता है । काव्य की आत्मा मानने के संबध में आचार्यों में बहुत मतभेद है ।

ध्वनि

अन्य साहित्य-शास्त्रियों की तरह ध्वनिकार का परिचय भी अ धकार में छिपा हुआ है। ध्वनिकार के सवध में जो कुछ जानकारी ध्वनि की है वह आनन्दवर्द्धनाचार्य की कृपा का ही फल है। परंपरा इतना स्पष्ट है कि ध्वनिकार आनन्दवर्द्धनाचार्य से बहुत पूर्ववर्ती नहीं थे। 'ध्वन्यालोक' में जिस ध्वनि-संप्रदाय का प्रतिपादन किया गया है वह भी उस समय के लिए बिल्कुल नवीन सिद्धांत नहीं था। सिद्धांत तो बहुत थोड़े नवीन होते हैं, उनकी प्रतिपादन-शैली भी नवीन होती है। ध्वन्यालोक के आरंभ में ही ध्वनिकार ने—काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति बुधैयाह समामनात् पूर्वाः—ध्वनि को काव्य की आत्मा कहकर पूर्ववर्ती आचार्यों की परिचित परंपरा की ओर संकेत किया है। इस विषय में इतना विचारणीय है कि जिस प्रकार रस के स्वरूप पर थोड़ा-बहुत-वाद-विवाद होता आया उसी प्रकार ध्वनि की चर्चा भी क्यों न उठी। इस सवध में निश्चित रूप से कुछ कहना कठिन है। व्यंजना, व्यंग्य अर्थ या ध्वनि शब्दों का प्रयोग भी सांप्रदायिक अर्थों में पूर्ववर्ती आचार्यों ने नहीं किया है। इसके उत्तर में इतना ही कहा जा सकता है कि ध्वनिकार ने शब्द का जो शक्ति-विभाग किया है उसका आभास-मात्र ही उन्हें पिछली रचनाओं में मिला होगा। उस समय और इस समय भी जनता में इतनी रूढ़ि-प्रियता है कि अकस्मात् किसी नई बात को मानने के लिए कोई प्रस्तुत नहीं होता। नवीन सिद्धांत में प्राचीन परंपरा का थोड़ा-सा योग होने से ही उसके बहुत अनुयायी मिल सकने की संभावना रहती है। शायद ध्वनिकार और उनके चलाए हुए संप्रदाय के विषय में भी यही तर्क उपयुक्त हो।

वैयाकरणों ने व्यजना को स्वीकृत नहीं किया, किंतु दार्शनिकों के लिए यह कोई नई बात नहीं थी । स्वयं आनन्दवर्द्धनाचार्य ने ध्वनि के इस शब्द की अपेक्षा कर कहा है कि वास्तव में ध्वनि लक्ष्य ऐसी कोई रहस्यमय वस्तु नहीं है जिसकी व्याख्या न हो सके, प्रत्युत यह सहज ही समझ में आनेवाली है । ध्वनिकार को रस, अलंकार, रीति आदि का पूरा परिचय था, क्योंकि ध्वन्यालोक में दो प्रधान लक्ष्य रखे गये हैं—ध्वनि-सिद्धांत की स्थापना और रस, रीति, अलंकार, गुण आदि की मीमांसा कर ध्वनि के साथ उनकी योजना । इस प्रकार की पांडित्य-पूर्ण प्रतिपादन-शैली का प्रभाव ऐसा पड़ा कि अनेक परवर्ती आचार्यों ने ध्वनि-संप्रदाय का लोहा मान लिया ।

सर्व प्रथम ध्वनिकार ने शब्दों के तीन विभाग अभिधा, लक्षणा और व्यजना नाम से किए । शब्द-विभाग की यह प्रणाली कुछ तो शब्द विभाग—वैयाकरणों, नैयायिकों और मीमांसकों के अनुकूल अभिधा, लक्षणा पड़ी और कुछ प्रतिकूल । अभिधा से मुख्य या तथा व्यजना शक्य अर्थ लिया गया । अभिधा की असमर्थता पर रूढ़ि और प्रयोजन दिखाने के लिए लक्षणा स्थिर हुई । लक्षणा को अभिधा से अलग मानने के लिए बड़ा विरोध किया गया । वाच्य अर्थ के बिना लक्षणा का कोई व्यापार सिद्ध नहीं हो सकता; अतएव लक्षणा की दूसरी सज्ञा 'अभिधापूच्छभूता' हुई । भट्ट नायक अभिधा से लक्षणा को भिन्न मानने के लिए प्रस्तुत नहीं हुए । लक्षणा को भिन्न

१ प्राचीन वैयाकरण व्यंजना को नहीं मानते, परंतु नवीन वैयाकरण व्यंजना को स्वीकृत करते हैं । कहा जाता है कि स्फोट-सिद्धांत से ही ध्वनि का आभास मिला है ।

मानने के लिए तीन कारण उपस्थित किए गए—(१) मुख्य अर्थ की बाधा, (२) मुख्य अर्थ का संबन्ध, (३) रुढ़ि या प्रयोजन । इन तीनों कारणों की उपस्थिति से लक्षणा होती है । व्यञ्जना से किसी नये अर्थ का प्रतिपादन नहीं होता, बल्कि जो वस्तु पहले से ही वर्त्तमान रहती है उसी का उससे प्रतिपादन होता है ।

अभिनवगुप्तपादाचार्य ने यह दिखलाया कि ध्वनिवादियों की व्यक्ति या व्यञ्जना किस प्रकार रस-परिपाक के लिए उपयुक्त हो सकती है, और इस प्रकार उन्होंने रस और ध्वनि की एका- की एकात्मता प्रतिपादित करने की कोशिश की ।
त्मता अभिनव ने रस के महत्त्व को इतना बढ़ाया कि ध्वनिकार और आनन्दवर्द्धनाचार्य से भी कुछ आगे बढ़कर उन्होंने रस को काव्य का एक-मात्र तत्त्व या सौंदर्याधार बताया । परवर्त्ती आचार्यों पर इस मत का प्रभाव भी खूब पड़ा । -वस्तु-ध्वनि और अलंकार-ध्वनि की उपेक्षा कर उन्होंने—रसेनैव सर्वं जीवति काव्यम्—रस से ही काव्य अनुप्राणित होता है, कहकर रस-ध्वनि की प्रधानता का स्वर ऊँचा किया । वस्तु और अलंकार को रस में समिलित कर लिया । कविराज विश्वनाथ के ऊपर इसका इतना प्रभाव पड़ा कि उन्होंने 'वाक्यं रसात्मक काव्यम्' रसात्मक वाक्य को ही काव्य मान लिया ।

वाच्यार्थ की भौति व्यंग्यार्थ द्वारा सर्वत्र कथन नहीं हो सकता । व्यंग्यार्थ की प्रधानता को ही ध्वनि कहते हैं । वाच्यार्थ और ध्वनि के मुख्य व्यंग्यार्थ जहाँ जिसमें विशेष चमत्कार लक्षित होना दो भेद है वहाँ उसी की प्रधानता होती है । ध्वनि के मुख्य दो भेद हैं—लक्षणामूला और अभिधामूला ।

जिस ध्वनि में वाच्यार्थ का बोध होता है, किंतु उसका उपयोग नहीं होता, उसे लक्षणामूला ध्वनि कहते हैं। इसका दूसरा नाम लक्षणामूला अविवक्षितवाच्य ध्वनि भी है। इसमें गूढ़ व्यंग्या ध्वनि प्रयोजनवती लक्षणा होती है। इसके भी दो भेद हैं— अर्थांतर-सक्रमित वाच्य ध्वनि और अत्यंत तिरस्कृत वाच्य ध्वनि। जिसमें वाच्यार्थ छोड़ा न गया हो और ऊपर से भी उसमें कुछ जोड़ा गया हो उसे अर्थांतर-सक्रमित वाच्य ध्वनि कहते हैं। लक्षणा में उसी को उपादान लक्षणा कहते हैं। भेद केवल इतना ही है कि यह ध्वनि में है और वह लक्षणा में। कोयल कोयल ही है और कौवा कौवा ही। यहाँ दूसरे कोयल शब्द में मधुर शब्द बोलने वाले और दूसरे कौवा शब्द में कर्कश बोलने वाले पक्षियों की ध्वनि है। मधुरता और कर्कशता में अर्थ सक्रमित होकर गया है। जहाँ वाच्यार्थ का सर्वथा तिरस्कार होता है वहाँ अत्यंत तिरस्कृत वाच्य ध्वनि कहते हैं। इसमें प्रयोजनवती लक्षणलक्षणा होती है। 'क्या भरा सरोवर है कि लोग लोट-लोट कर नहा रहे हैं।' यहाँ 'भरा'-शब्द का विपरीत अर्थ 'खाली' लिया गया है। यही व्यंग्य है।

अभिधामूला ध्वनि के भी दो भेद हैं—असलक्ष्यक्रम व्यंग्य और सलक्ष्यक्रम व्यंग्य। क्रम से यहाँ यह तात्पर्य है कि वाच्यार्थ के पीछे अभिधामूला व्यंग्यार्थ हो, पर जहाँ यह क्रम लक्षित न हो वहाँ ध्वनि असलक्ष्यक्रम व्यंग्य होता है। क्रम का होना तो निश्चित ही है, पर वह इतना सूक्ष्म होता है कि किसी को उसका पता अच्छी तरह लगता ही नहीं। इसमें रस, भाव, रसाभाव, भावाभास, भाव-शांति, भावोदय, भावसधि और भावशचलता की व्यजना होती है। 'उसकी त्योरी चढ़ गई, आँखें लाल-लाल हो गईं'—इस वाक्य से

रौद्ररस की व्यजना होती है। शब्द और अर्थ की प्रतीति का क्रम बहुत ही सूक्ष्म है। संलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनि से वस्तु और अलंकारादि की व्यजना होती है। इसके तीन भेद हैं—शब्दशक्त्युद्भव, अर्थशक्त्युद्भव, उभयशक्त्युद्भव। इनके उपरांत गुणीभूत व्यंग्यादि का विवेचन है।

वक्रोक्ति

वक्रोक्तिजीवितकार कुतल ने ध्वनि-सिद्धांत का खंडन करना लक्ष्य न बनाकर, भामह की वक्रोक्ति के आधार पर, अपना मत निश्चित कुतल और किया। ऐसा मालूम होता है, ध्वनिवाद की व्यजना वक्रोक्ति को उन्होंने काव्य में उपयोगी माना और ध्वनि तथा रस के प्रायः सभी मुख्य विचार उन्होंने अपने वक्रोक्ति-संप्रदाय में समन्वित कर लिए। कुतल का प्रधान अभिप्राय यह है कि वक्रोक्ति काव्य का प्राण है। वक्रोक्ति से वे काव्य में ऐसे विचित्र विन्यास-क्रम की स्थापना करना उचित समझते हैं जो अभिव्यजना के साधारण इतिवृत्तात्मक ढंग से भिन्न हो। इस प्रकार वैचित्र्य या विच्छित्ति की प्रधानता मानकर उन्होंने स्वाभाविक और कलात्मक अभिव्यजना में भेद बताया है। कुतल के मतानुसार अलंकृत शब्द और अर्थ से ही काव्य-रचना हो सकती है और इस के लिए वक्रोक्ति ही उपयुक्त है।

अनंतर कुतल ने बताया है कि कवि की प्रतिभा और कौशल से वक्रोक्ति आनंद देती है। इसी कारण इसे 'वैदग्ध्यभगी भणिति' कविन्यापार कहते हैं। उन्होंने काव्य के लिए कल्पना या कवि-के छः विभाग व्यापार का महत्त्व भी बताया, परंतु उसकी व्याख्या नहीं की। संभवतः यह इस लिए कि वह स्वभावतः व्याख्या-योग्य

नहीं है, लेकिन थोड़ा विश्लेषण कर उन्होंने कवि-व्यापार के वर्ण, पद-पूर्वाद्ध, पद-पराद्ध, वाक्य, प्रकरण और प्रबन्ध नामक छः विभाग बताए। उन्होंने कवि-व्यापार-वक्रता से उपर्युक्त छः विभागों की परिभाषा, उदाहरणादि में ही अपनी रचना का प्रायः सर्वोश, आरम्भ की प्रस्तावना को छोड़कर, अर्पित किया १।

इस संक्षिप्त परिचय से यह पता लग जाता है कि कुतल को वैसा काव्य कदापि मान्य न था जिसमें वक्रता-हीन स्वभावोक्ति कुतल और रही हो। भामह के सकेत पर उन्होंने काव्य में रस-सिद्धांत 'लोकातिक्रातगोचरता' को आवश्यक माना। इसी में अतिशयोक्ति भी समिलित है। इसके बिना बक्रोक्ति-वैचित्र्य में चमत्कार नहीं आ सकता। इसी लोकोत्तर चमत्कार के पास पहुँच कर कुतल रस-सिद्धांत को मानने के लिए वाध्य-से हो जाते हैं। इस लोकोत्तर वैचित्र्य को उन्होंने तद्विदाह्राद का तादात्म्य स्थिर किया है।

बक्रोक्ति काव्यजीवितम् को भामह के आलंकारिक सिद्धांत का ही परिष्कृत और सुगठित नवीन रूप कह सकते हैं। बक्रोक्ति में ध्वनिवादियों ने अलंकार को वाग्विकल्प कह कर अलंकार और उपेक्षा की है या जहाँ ध्वनि में रस की उपेक्षा रस का अलंकार व्यग्य हो वहाँ उसे गुणीभूत व्यग्य समझ स्थान कर मध्यम काव्य की श्रेणी में धकेल दिया है। इसके

१. बक्रोक्तिजीवितकार के संबंध में इधर-उधर उद्धृत अवतरणों को छोड़कर कुछ जानकारी नहीं थी। कुछ लोग उनके ग्रंथ के अस्तित्व को मानने के लिए भी तैयार न थे। सौभाग्य से उनके ग्रंथ की एक खंडित प्रति प्राप्त हुई है और वह कलकत्ते से डॉ० सुशीलकुमार दे, एम० ए०, के संपादकत्व में प्रकाशित हो गई है।

विपरीत कुतल ने वैचित्र्य, विच्छिन्ति या वक्रत्व के रूप से वक्रोक्ति में जो अलंकार आ जायें उन सबका पक्ष लिया है । मम्मट ने कहा है, जहाँ रस व्यग्य न हो वहाँ अलंकार केवल उक्ति-वैचित्र्य में ही परिणत होगा ।

वक्रोक्तिजीवितकार के सिद्धांत का विश्लेषण कर देखने पर कई ऐसी बातों का पता लगता है जिनसे यह प्रमाणित होता है कि वक्रोक्ति और कुतल ने ध्वनि-संप्रदाय से कितनी बातें उधार ली हैं । ध्वनि का वह भेद जिसे अर्थोत्तर-संक्रमित वाच्य संप्रदाय ध्वनि कहते हैं, वक्रोक्ति की रूढ़ि-वैचित्र्य वक्रता में समिलित है और कुछ भाव जो अत्यंत तिरस्कृत वाच्य ध्वनि का उदाहरण हो सकता है, उपचार-वक्रता में मिला दिया गया है । उपचार की व्याख्या से यह प्रतीत होता है कि कुतल ने उसका व्यवहार दो वस्तुओं की थोड़ी-बहुत समानता से भी किया है । इस प्रकार रूपक की भाँति भी उसका आरोप हो सकता है । विस्तृत मीमांसा करने से लक्षणा के साथ उसका संबंध स्थापित होता है और ध्वनिवादियों के अनुसार वह लक्षणामूला ध्वनि में परिगणित हो सकता है । ध्वनिवादियों के शब्दों में कुतल की गणना वैसे संप्रदाय में हो सकती है जो ध्वनि के अस्तित्व को अस्वीकृत तो नहीं करता, किंतु उसे भक्त या लक्षणा के ऊपर निर्भर समझता है ।

रस-ध्वनि के विषय में जो असलक्ष्य क्रम व्यग्य के अंतर्गत हैं, यह स्पष्ट है कि कुतल ने रस को वक्रोक्ति का एक तत्त्व-मात्र मान वक्रोक्ति और लिया है, उसकी अनिवार्यता स्वीकृत नहीं की ।

रस-ध्वनि वाक्य-वक्रता की व्याख्या करते हुए उन्होंने यह बताया है कि किम प्रकार उपयुक्त रस की प्रतिष्ठा से काव्य में सौंदर्य

आ सकता है। इसी प्रसंग में थोड़े विस्तार के साथ उन्होंने रसवत्, प्रेयस् आदि की समीक्षा की है जिनमें पूर्ववर्त्ती आचार्यों ने अलंकार की प्रधानता मानते हुए रस को तत्त्व-रूप से स्वीकृत किया था। अलंकार-पद्धति में रस के प्रवेश के लिए रसवत् आदि ने ही मार्ग प्रशस्त किया। ध्वनिवादियों ने रसवत् को गुणीभूत व्यंग्य में समिलित कर उसके क्षेत्र को असलक्ष्यक्रमध्वनि से भिन्न बताया। इसका कारण यह उपस्थित किया गया कि जब काव्य में रस प्रधान होगा तब वह अलंकार्य रहेगा, किंतु व्यजित अर्थ से जब वह गौण हो जायगा तब वह अलंकार में परिगणित हो सकता है।

कुंतल ने रसवत् को वस्तु-वक्रता में रखा है जिसके सहज और आहार्य वस्तु नाम से दो रूप हो सकते हैं। रस का उद्रेक रसवत् का आहार्य वस्तु में ही किया गया है। यह कवि-शक्ति-विवेचन व्युत्पत्ति-परिपाक-प्रौढ की सज्ञा से वर्णित है। कुंतल ने भामह, दंडी आदि की रसवत् की परिभाषाओं की समीक्षा की और स्थिर किया कि वह न तो दर्शित स्पष्ट शृंगारादि रस है, न रस-सश्रय है और न रस-प्रेषल ही है, बल्कि वह रस के तुल्य वर्त्तमान है। अतएव वह अलंकार नहीं, अलंकार्य है। प्रबध-वक्रता में कुंतल ने रस की स्वतंत्रता को बहुत अवकाश दिया है।

‘व्यक्ति-विवेक’—ध्वनिकार और आनंदवर्द्धनाचार्य के सिद्धांत के खडन के लिए ही यह ग्रंथ लिखा गया मालूम होता है, महिमभट्ट का क्योंकि इससे किसी सिद्धांत-विशेष का प्रतिपादन व्यक्ति-विवेक नहीं होता। ध्वन्यालोक द्वारा व्यवस्थित व्यक्ति या व्यजना को महिमभट्ट ने अनुमान प्रमाणित किया है। ध्वनि की परिभाषा उनके मतानुसार अनुमान में ही ग्रथित होती है।

ध्वन्यालोक में दिए गए अधिकांश उदाहरणों को उन्होंने अनुमान के उदाहरण ही बताए हैं। संक्षेप में, उन्होंने ध्वनि को काव्यानुमिति कहा है।

सब से प्रधान बात इसमें यही है कि महिमभट्ट ने शब्द के दो ही भेद—वाक्य और अनुमेय—स्वीकृत किए। लक्ष्य तथा व्यंग्य की शब्द के दो स्वतंत्र सत्ता न स्वीकृत कर दोनों को अनुमेय में ही भेद—वाच्य शामिल कर दिया। समीक्षा, तर्क, विद्वत्ता की दृष्टि से और अनुमेय महिमभट्ट का व्यक्ति-विवेक अपने ढंग का एक ही ग्रंथ है, परंतु इससे किसी सिद्धांत का प्रतिपादन न होने के कारण हमारे लिए भी यह प्रतिपाद्य नहीं है।

काव्य में अभिव्यंजनावाद



पहला अध्याय

सहजानुभूति का तत्त्व

हमारे साहित्य-शास्त्र के आचार्यों में भले ही—काव्य क्या है ?—इस विषय पर वाद-विवाद होता रहा हो और काव्य को साहित्य से भिन्न मानकर भले ही कोई ध्वनि को, कोई अलंकार को, प्राक्कथन

कोई वक्रोक्ति को और कोई रस को काव्य की आत्मा मानता हो, किंतु काव्य को साहित्य का अगम मानकर इस विषय में प्रायः सभी आचार्य एकमत हैं कि काव्य का प्रधान लक्ष्य प्रभविष्णुता (Impression) है । काव्य का विषय चाहे वास्तविक जीवन का उल्लास हो, चाहे काल्पनिक जीवन का विषाद, वह प्रत्येक दशा में मानव जीवन के क्रिया-कलाप से ही सबद्ध रहेगा । उसमें व्यक्ति की व्यंजना रहेगी, जाति या समुदाय की नहीं । काव्य से कल्पना में मूर्त्त-भावना की सृष्टि होती है जो सहज में ही मानस-पट पर अंकित हो जाती है । बुद्धि के समुख विचार-विवेचन उपस्थित करने से काव्य का सौंदर्य विनष्ट हो जाता है । कल्पना का मूर्त्त-विधान निश्चय ही किसी व्यक्ति-विशेष का ही रहेगा १, क्योंकि

(१ न्याय के सिद्धांतानुसार शब्द द्वारा जब कभी किसी अर्थ में बुद्धि जाती है तब प्रथमतः वह जाति का ही बोध कराती है और पीछे किसी विशेष का । काव्य में इस सिद्धांत से सर्वत्र काम नहीं चल सकता । न्याय में भाषा के संकेत-पक्ष से काम चल जाता है, किंतु काव्य में भाषा के प्रत्यक्षीकरण-पक्ष के बिना चिंतन-ग्रहण हो ही नहीं सकता ।)

मनुष्य की कल्पना-शक्ति एक बार ही किसी बड़े समुदाय का विश्लेषणात्मक रीति से विंव-ग्रहण नहीं कर सकती। यदि ऐसा करने का प्रयत्न किया भी जाय तो मनुष्य की सारी शक्ति, समस्त तेज उसी उद्योग में समाप्त हो जायगा और काव्यानुभूति का आनंद उसे प्राप्त न हो सकेगा। व्यक्ति-विशेष की भाव-व्यजना करते समय काव्य में सामान्य धर्म के आधार पर ही चरित्र-निर्माण होना चाहिए। विशेष व्यक्ति के लिए विशेष धर्म की व्यजना हो सकती है, परंतु उसमें पाठक या श्रोता को सरलता से नहीं, वरन् कठिनता से बुद्धि के सहारे रसानुभूति होगी। काव्य के लिए सहजानुभूति (Intuition) ही सर्वस्व है, उसमें बुद्धि का व्यायाम हो जाने पर वह काव्यकार और पाठक दोनों के लिए एक समस्या उपस्थित कर देता है। जिस काव्य में रस-संचार की प्रकृत क्षमता नहीं वह भारतीय दृष्टि से ही नहीं, यूरोपीय दृष्टि से भी हेय है।

अभिव्यजनावाद के प्रवर्तक क्रोचे के अनुसार समस्त मानव ज्ञान दो खंडों में विभक्त किए जा सकते हैं। एक कल्पना-जनित और दूसरा तर्क-जनित। पहले खंड के ज्ञान का आधार कल्पना है और दूसरे का विचार। कल्पना से हम जगत् के नाना रूपों और क्रियाओं के उन प्रभावों का जो वे हमारी ज्ञानेंद्रियों की सहायता से निरंतर हमारे मस्तिष्क पर डालते रहते हैं, एक विशिष्ट भावों के अनुकूल विंव अपने अंतःकरण में उपस्थित करते हैं। इसके विपरीत तर्क से हम उन प्रभावों की पारस्परिक तुलना करते, उनके गुणों की समता तथा विषमता के अनुसार उनका वर्गीकरण करते और फिर उनके शासक नियमों का उद्घाटन करते हैं। इस प्रकार क्रोचे ने

एक से सहजानुभूति (Intuition) और दूसरे से विचार (Concept) के निर्माण की विधियाँ बतलाई हैं १ ।

लॉक ने २ ज्ञान के दो भेद अलग ही बताए हैं । पहला संवेदन (Sensation) और दूसरा चिन्तन (Reflection) । उन्होंने इन

लॉक के दोनो को आंतरिक और बाह्य बोध भी कहा है, मतानुसार क्योंकि एक से, उनके मतानुसार, अपने मस्तिष्क ज्ञान के दो की क्रियाओं का पता चलता है और दूसरे से बाह्य भेद जगत् का ज्ञान प्राप्त होता है ।

वर्कले ने ज्ञान को संवेदनात्मक बतलाया है । संवेदनावाद का प्रथम प्रतिपादक वेकन माने जाते हैं, यद्यपि उनके पहले भी संवेदना वर्कले और का बहुत-कुछ रूप स्थिर हो गया था । वेकन ने वेकन के कल्पना और विचार-शक्ति से उत्पन्न ज्ञान को विचार के केवल ज्ञानाभास कहा है ।

अरिस्टॉटल के अनुयायियों ने संवेदना के साथ ही कल्पना को भी संबद्ध किया है ३। आँखों के समुख से दृश्य वस्तु के हट जाने अरिस्टॉटलके पर, और आँखें बंद कर लेने के बाद भी, उसकी अनुयायियों मूर्ति हमारे मस्तिष्क में बनी रहती है, यद्यपि वह का मत मूर्ति प्रत्यक्षसे अवश्य ही कुछ धुँधली हो जाती है । इसी कारण कल्पना को म्रियमाण बोध (Decaying Sense) भी कहा जा सकता है ४ ।

१. Benedetto Croce · *Æsthetic*, Ch. i

२ Lockes' *Essays*, Bk 11, Ch. i

३ Prescott : *The Poetic Mind*, p. 141.

४ Hobbes . *Leviathan*, pt. 1 ch 11

आस्वादन करती है तब उसके स्वाभाविक या कृत्रिम धर्म से हमारी आत्मा में जो एक प्रकार का विकार उत्पन्न होता है उसे रस या स्वाद कहते हैं। किसी वस्तु के गर्भ से बाहर निकल कर जब सूक्ष्म परमाणु हमारी नाक के मजातंतु से टकरा कर आत्मा तक पहुँचते हैं तब हमें उसकी गंध मिलती है। इसी तरह शेष इन्द्रियो के व्यापार भी हैं। ज्ञानेंद्रियों से बाह्य जगत् का स्थूल ज्ञान होता है, परंतु जो ज्ञानेंद्रियाँ ज्ञाता ज्ञान हमें होता है वह हमारी ज्ञानेंद्रियों को प्राप्त नहीं कहलातीं नहीं। इसी कारण वे 'ज्ञाता' नहीं कहलातीं। वे अंतस् को बाह्य जगत् से परिचय करानेवाली परिचारिकाएँ-मात्र हैं। मनुष्य और पशु में इतनी दूर तक बहुत-कुछ समानता माननी पड़ती है। इससे आगे मनुष्य में जो मनस्तत्त्व है वह पशु में नहीं। पशु को ज्ञानेंद्रिय से प्रत्येक सस्कार का ज्ञान होता है, लेकिन अनेकता की एकता का बोध उसे नहीं हो सकता।

मन में केवल कल्पना करने की शक्ति है, निर्णय करने की क्षमता नहीं। इसी से निश्चय करने के लिए बुद्धितत्त्व की आवश्यकता मन और बुद्धि मानी जाती है। 'मनसस्तु परा बुद्धिः'—मन से के कार्य बुद्धि श्रेष्ठतर है। बुद्धितत्त्व व्यवसायात्मक होने के कारण परिणामवादो होता है, परंतु मन प्रवर्त्तक इन्द्रिय होने के कारण व्याकरणात्मक है। मन से भिन्न रखकर बुद्धितत्त्व की स्वतंत्र सत्ता को स्वीकृत करने में कई अड़चनें हैं। यदि मन किसी इन्द्रिय की प्रेरणा ही न करे तो बुद्धि को निर्णय करने का सामान कहाँ से मिलेगा! सकल्प, विकल्प, इच्छा, उत्साह, कण्ठा, क्रोध आदि मन के धर्म हैं। मन की सहायता के बिना बुद्धि केवल अपनी सत्ता के चल पर कुछ काम करने में समर्थ नहीं है। मनोवेग उत्पन्न होनेपर

ही काम करने की प्रवृत्ति होती है । जिसके मन में किसी प्रकार की इच्छा, उत्साह या वासना ही नहीं है वह केवल बुद्धि के आश्रय से कुछ नहीं कर सकता । इसी प्रकार बुद्धि से असहयोग कर मन कोई काम शुद्ध रूप से नहीं कर सकता । करुणा और क्रोध का अवसर निश्चित करना बुद्धि का ही धर्म है । जिस व्यक्ति पर हम अपना क्रोध व्यजित कर रहे हैं, संभव है, वह हमारी करुणा का पात्र हो । बुद्धि से पृथक् होकर मनोवृत्तियाँ अधी हो जाती हैं १ ।

अब पुनः क्रोचे की सहजानुभूति और विचार पर प्रकाश डालना आवश्यक है । सहजानुभूति कला का बोध-पक्ष है और विचार तर्क सहजानुभूति का बोध-पक्ष । मन में कल्पना करने की शक्ति है कला का और बुद्धि में विचार करने की क्षमता । सहजानुभूति बोध-पक्ष से मन में अनायास वस्तु-विशेष का चित्र अंकित

हो जाता है । इसमें श्रम या गूढ़ कल्पना की अपेक्षा नहीं की जाती । साधारणतः हमारी कल्पना में घोड़े की धड़ में ऊँट की लंबी गर्दन दिखाई नहीं देती । ऐसा चित्र उपस्थित करने के लिए कल्पना को विचार का पल्ला पकड़ना पड़ जाता है । यदि विचार के साथ उसका संबंध न भी किया जाय तो भी उस चित्र को अंकित करने के लिए कल्पना को कुछ गूढ़ बनाना पड़ेगा । ऐसा करने पर वह सहजानुभूति का यथार्थ चित्र ही न रहेगा । उदाहरण के लिए यह वर्णन लीजिए—‘भैया ! अपनी सरला को आठ

उदाहरण

दिन हुए एक बच्चा हुआ है । मुझे वह बहुत अच्छा

लगता है । छोटा-सा सफेद-सफेद ! मन करता है, उसे दिन-रात प्यार करती रहूँ ! मैं उसे पुचकारती हूँ, बुलाती हूँ तो वह डर कर

१ बालगंगाधर तिलकः गीता-रहस्य, पृ० १३२

देखने लगता है, कान खड़े कर लेता है। कैसा पागल है ! मैं कहती हूँ, नहीं, मैं तुझे पीढ़ूँगी नहीं, प्यार करूँगी, तेरे साथ खेलूँगी। वह जैसे समझ जाता है और धीरे-धीरे मेरे पास आ जाता है। मैं उसका मुन्नी-मुन्नी मुँह अपनी गोद में ले लेती हूँ।—यह उक्ति एक छोटी बालिका की है। उसने अपने भाई के पास चिट्ठी लिखकर अपनी गाय के नवजात बछड़े का कितना सुंदर, स्वाभाविक और स्नेहपूर्ण वर्णन किया है ! इस वर्णन से बछड़े का जो चित्र मन में अंकित होता है उसको यदि इस रूप में रख दें कि 'बछड़े सुंदर होते हैं' तो सहजानुभूति और विचार का प्रकृत भेद स्पष्ट हो जाता है। इन दोनों में से पहले वर्णन में बालिका के मन को आकर्षित करने वाले एक विशेष बछड़े का व्यञ्जना-पूर्ण लचीले और विचार शब्दों में भावमय चित्रण है और दूसरी उक्ति में का प्रकृत भेद तत्संबन्धी सब ज्ञात तथ्यों के आधार पर निर्मित एक सामान्य नियम का सीधे वाचक शब्दों में कथन। पाठक के चित्त पर पहले वर्णन का जैसा प्रभाव पड़ता है वैसा दूसरी उक्ति का नहीं। कहना नहीं होगा, ये दोनों अतःकरण की एक ही क्रिया के परिणाम नहीं। दोनों के प्रभाव में भी इसी कारण बहुत अंतर है। जहाँ एक वर्णन हमारे अतःकरण में एक विशेष बछड़े का स्वाभाविक तथा मनोरम चित्र उपस्थित कर हमारी सौंदर्य-भावना को जागरित करता है वहाँ दूसरी उक्ति हमारे पूर्व-संचित ज्ञान-भंडार में एक और तथ्य बढ़ाकर ही रह जाती है। जहाँ एक अपनी विमोहक भाव-भंगिमा से हमारे अतःकरण के कोमल-भाव का स्पर्श करता है वहाँ दूसरी हमारे मस्तिष्क के एक कोने में अपना स्थान ग्रहण करती है—किसी अवसर पर काम आने के लिए। एक से हम

ब्रिंव-ग्रहण करते हैं और दूसरी से अर्थ-ग्रहण-मात्र । एक से सौंदर्य-ब्रिंव-ग्रहण और भावना जागरित होती है और दूसरी से ज्ञान-वृद्धि ।

अर्थ-ग्रहण इन्हीं दो शक्तियों के परिणाम-स्वरूप क्रमशः कला और विज्ञान का निर्माण होता है ।

विचार से सहजानुभूति की स्वतंत्रता या पृथक्ता के सबध में इतना ही बतलाना शायद पर्याप्त न हो, अतः इस दृष्टि से भी वास्तविक तथा इसके पार्थक्य पर विचार करना चाहिए । बहुधा काल्पनिक सहजानुभूति को बोध या यथार्थ विषय-ग्रहण के सहजानुभूति अर्थ में ले लिया जाता है । वस्तुतः सहजानुभूति एक प्रकार का बोध या विषय-ग्रहण ही है । कमरे में बैठकर मैं कुछ लिख रहा हूँ । सामने टेबुल, कागज, कलम हैं । दीवारों पर चित्र टंगे हैं । सामने की खिडकी से आम के पेड़ झलक रहे हैं । उन पर पक्षियों का कलरव हो रहा है । एक दल आता तो दूसरा उड़कर कहीं दूर चला जाता है । यह एक प्रत्यक्ष दृश्य है और इसका बोध या विचार सहजानुभूति है, किंतु इस दृश्य के अतिरिक्त मेरी कल्पना में जो चित्र कभी-कभी उपस्थित हो जाते हैं, जैसे नदी के वक्षःस्थल पर तरंगें उठती और विलीन होती हैं । मैं एक नाव में बैठकर तिरता हुआ जा रहा हूँ । तट की रेतों पर कुछ लड़के खेल रहे हैं । कुछ पनिहारिनें घड़ों को शिर पर रखे तट की ओर आ रही हैं और कुछ जा रही हैं । यह मानसिक दृश्य भी सहजानुभूति है । वास्तविक तथा काल्पनिक का भेद, सहजानुभूति की प्रकृति के सबध में, बाह्य या गौण है । प्रत्यक्ष या परोक्ष का प्रश्न यहाँ विवेक महत्वपूर्ण नहीं है । यदि हम एक ऐसे व्यक्ति की कल्पना करें जिसने जीवन में पहली बार ही सहजानुभूति की हो तो यह मालूम होगा

कि उसे वस्तुतः यथार्थ की ही सहजानुभूति हुई होगी या जिस विषय को उसने ग्रहण किया होगा वह वास्तविक तथा प्रत्यक्ष के अतिरिक्त कुछ दूसरा नहीं हो सकता। विकसित मानसिक शक्तिवाले ही अप्रत्यक्ष की सहजानुभूति कर सकते हैं।

प्रायः सब काव्यों में सहजानुभूति और विचार मिले हुए रहते हैं। भेद इतना ही है कि जो विचार इस प्रकार सहजानुभूति में सहजानुभूति आकर मिलते हैं उनको अपनी स्वतंत्र सत्ता का और विचार पूर्णतः परित्याग कर उसका ही एक अंग बनकर का समन्वय रहना पड़ता है, तिल-तड्डुल की तरह नहीं, दूध-पानी की भोंति मिलकर। जो विचार कभी पृथक् सत्तावाले थे उनको सहजानुभूति का एक तत्त्व-मात्र बन जाना पड़ता है।

उदाहरण दृष्टात केलिए किसी नाटक के एक पात्र के मुँह से निकला हुआ सिद्धात या वचन वास्तव में किसी सिद्धात का निरूपण नहीं करता, प्रत्युत उस वचन से उस पात्र के चरित्र-द्योतन का ही कार्य होता है। अभिज्ञान शाकुंतलम् के चतुर्थ अंक में जहाँ वन-विहगिनी शकुंतला के पति-गृह-गमन का दृश्य है वहाँ कण्व ऋषि स्नेहवाष्पगदगद होकर कहते हैं—

‘यास्यत्यद्य शकुतलेति हृदय सस्पृष्टमुत्कठया ।

कंठः स्तंभितवाग्पवृत्तिकलुपश्चिताजडदर्शनम् ॥

वैक्लव्य मम तावदीदृशमिद स्नेहादरण्यौकसः ।

पीड्यन्ते गृहिणः कथनु तनयाविश्लेषदुःखैर्न वै ॥

आश्रम से शकुंतला के विदा होते समय अरण्यवासी तपस्वी कण्व का हृदय भी स्नेह से व्यथित हो गया, फिर गृहस्थ की कन्या

जब पितृ-गृह से सुसराल के लिए विद्युद्धृती है तब उस पिता को कितनी वेदना होती होगी, यह सहज ही गम्य है। इस श्लोक से और चाहे जिन बातों का प्रतिपादन होता हो, पर सबसे मुख्य और स्पष्ट यह है कि कण्व ऋषि का हृदय बड़ा ही कोमल और भाव-प्रवण है। इससे कण्व के ही शील-स्वभाव पर प्रकाश पड़ता है। शुद्ध काव्य या नाटक की उक्ति किसी सिद्धांत के रूप में नहीं होती।

सहजानुभूति या सहजोपलब्ध ज्ञान व्यक्ति की अतर्वृत्तियों पर निर्भर करता है। उसके लिए किसी दूसरे व्यक्ति की सहायता सहजानुभूति की अपेक्षित नहीं। दूसरे की आँखें उसे देख नहीं विशेषता सकतीं, (अपने अतः) चक्षु से ही उसके स्वरूप का बोध किया जा सकता है। सहजानुभूति बौद्धिक ज्ञान से स्वतंत्र है। यह संभव है कि कुछ सहजानुभूतियों में तर्क सिद्ध ज्ञान अंतर्भूत रहें, किंतु ऐसी बहुत-सी सहजानुभूतियाँ हैं जिनमें बौद्धिक अंतर्भावना के समिश्रण की अनिवार्यता लक्षित नहीं होती। जब कोई कलाकार ज्योत्स्ना-धवलित रात्रि की सुषमा से विमुग्ध होता है, हरी-भरी पर्वत-श्रेणियों पर चलते-फिरते मेघ-खंडों को देखकर जब उसका मन-मयूर मत्त होकर नाच उठता है, विहाग की तान सुनकर जब उसके हृदय की रागिणी विकल हो उठती है तब ऐसी सहजानुभूतियों में बौद्धिक या तर्क-सिद्ध ज्ञान की छाया भी नहीं झलकती ! ऐसे अनेक उदाहरण बताए जा सकते हैं जिनसे यह सिद्ध करने का प्रयत्न किया जा सके कि सम्य जीवन की सहजानुभूतियाँ तर्क या विचार से निरपेक्ष नहीं रह सकतीं। इसमें कुछ तथ्य अवश्य है, पर विचारणीय विषय यह है कि वस्तुतः क्या ऐसे तर्क या विचार अपने पूर्व स्वरूप में प्रतिष्ठित रह सकते हैं ! कदापि नहीं। सहजानुभूति में मिलते ही किसी

तर्क या विचार की स्वतंत्र प्रतिष्ठा नहीं रहती। वह सहजानुभूति में मिलकर निःशेष हो जाता है। जो पहले एक विचार था वह सहजानुभूति-मात्र रह जाता है। काव्य में उल्लिखित विचार को हम विचार के रूप में ग्रहण नहीं करते, प्रत्युत चरित्र या पात्र की सत्ता के रूप में ही ग्रहण करते हैं।

नीरस-से-नीरस वैज्ञानिक निबन्ध में सहजानुभूति मिलेगी और सरस-से-सरस, काव्य में सैद्धांतिक उक्तियों का अभाव न होगा, सहजानुभूति परतु एक का प्रभाव एक बड़े विचार का ही प्रभाव और सैद्धांतिक होगा और दूसरे का स्वतः पूर्ण सहजानुभूति का।

उक्तियाँ

इनके सबन्ध को इस प्रकार प्रकट किया जा सकता है कि यह दो पदों की एक श्रेणी है जिसमें पहला पद सहजानुभूति है और दूसरा पद विचार। पहला पद दूसरे के बिना रह सकता है, किंतु काव्य में दूसरे का अस्तित्व, उसकी स्थिति, उसका प्रसंग सर्वथा पहले पद पर अवलम्बित है। ऐसी सहजानुभूति या अभिव्यंजना हो सकती है जिसमें किसी गूढ़ विचार का लेश न हो। जैसे, किसी ग्राम्यगीत की सरल और सरस स्वर-लहरी की सहजानुभूति, मृदग के मद मृदु घोष की सहजानुभूति, विस्तृत वसुंधातल पर छिटकी हुई शरच्चद्र की तरल ज्योत्स्ना की सहजानुभूति। बिना सहजानुभूति में परिवर्तित हुए हम किसी विचार का अनुभव नहीं

• अनुभव के लिए कर सकते। जैसे, 'हाथी' का बोध एक ज्ञान है। सहजानुभूति इस ज्ञान की प्रतिष्ठा उसी समय हुई होगी जब की अपेक्षा ठीक वैसा ही स्वरूप रखनेवाले अनेक पशुओं द्वारा प्रक्षिप्त प्रभावों के अपरोक्षानुभवों की तुलना कर उनका एक पृथक् वर्ग निश्चित किया गया होगा और अब हम जब कभी इस शब्द—

हाथी—को सुनकर इसके अभिषेय का अपने भीतर अनुभव—अर्थ-ग्रहण-मात्र नहीं—करना चाहते हैं तब वह एक विशेष प्राणी की सहजानुभूति के रूप में ही हमारे सामने आता है ।'

उस बालिका की उक्ति को यदि फिर एक बार हम मीमांसा कर देखें तो यह प्रश्न अनायास उपस्थित होगा कि उसका अतस् क्या सहजानुभूति की है । प्रत्येक सहजानुभूति की तीन प्रक्रियाएँ हैं—

तीन प्रक्रियाएँ वस्तु, आकृति और अभिव्यजना । कोई भी वस्तु हमारी सौंदर्य-भावना को तब तक जागरित नहीं कर सकती जब तक उसकी कोई आकृति न स्थिर हो जाय । उस भय-कपित नवजात बछड़े के 'मुन्नी-मुन्नी मुँह' का जो भाव-रजित सर्वांगपूर्ण त्रिविध उस सरल बालिका के हृदय में बैठ गया था वह चिट्ठी लिखते समय भी उसे प्रत्यक्ष-सा भासित हुआ था । क्रोचे ने सौंदर्य-भावना को आकृति-प्रधान माना है । उन्होंने अभिव्यजनाविवाद के प्रतिपादन में वस्तु पर जो विचार प्रकट किए हैं उनसे भारत के ही नहीं, यूरोप के भी अनेक समीक्षक सहमत नहीं हैं । यह प्रकट सत्य है कि जितना महत्त्व क्रोचे ने आकृति (Form) को दिया है १ उतना वस्तु को नहीं । किंतु, इतना करने पर भी उन्होंने वस्तु की उपेक्षा नहीं की, उसे समुचित महत्त्व दिया है २ । वस्तु का भी अपना मूल्य है । उसके विना आकृति होगी किस बात की ! वस्तु के विना एक वस्तु का अनुभूति से दूसरी अनुभूति में कुछ भिन्नता ही न महत्त्व होगी और सच तो यह है कि अनुभूति का आधार भी वस्तु को छोड़कर और क्या हो सकता है । वस्तु के आधार पर

१ The aesthetic fact is form, and nothing but form.
—Benedetto Croce

२ Benedetto Croce: *Æsthetic*, pp. 9-10.

ही हमारी आध्यात्मिक सत्ता को आकृति मिलती है। आकृति में हमारी आध्यात्मिक सत्ता का तत्त्व समिलित रहने के कारण एक प्रकार की स्थिरता रहती है, क्योंकि वस्तु तो सदा परिवर्तनशील है। वस्तु की अवस्थिति से ही हमारी आध्यात्मिक क्रिया अपनी भावनात्मकता को छोड़कर मिश्रित और यथार्थ रूप में आती है १। वस्तु के अभाव में आकृति का अस्तित्व ही संभव नहीं। वस्तु से निरपेक्ष रहने की क्षमता आकृति में नहीं है। काव्य में चित्रग्रहण कराना ही कलाकार का मुख्य लक्ष्य है और यह आकृति में ही आकृति की संभव है। मूल वस्तु में रसोद्बोधन की शक्ति नहीं विशेषता रहती। यदि वस्तु में ही रस-संचार की शक्ति रहती तो एक ही कथानक पर रचे गए काव्यों में एक ही ढंग की रसानुभूति होती; पर ऐसा नहीं होता। वस्तु और आकृति में अन्योन्याश्रय-संबंध है। वस्तु से आकृति में इतनी ही विशेषता है कि वह रस-संचार के बहुत अधिक समीप है।

संवेदन और सहजानुभूति का संबंध भी विचारणीय है। शुद्ध संवेदन एक आकृति-हीन द्रव्य है उसका कोई चित्र हमारे मानस में कल्पित नहीं हो सकता। द्रव्य अपने प्रत्याहार की स्थिति में वस्तु और निश्चेष्ट रहता है। हम उसका अनुभव करते हैं, आकृति का पर उसे अभिव्यजित नहीं कर सकते। द्रव्य या अंतर वस्तु के बिना मानव ज्ञान या किसी प्रकार की क्रिया-शीलता भी संभव नहीं, किंतु केवल वस्तु या भाव से जीवन में पाग-

१. Without matter, however our spiritual activity would not leave its abstraction to become concrete and real, this or that spiritual content, this or that definite intuition — Benedetto Croce. *Æsthetic*. p 6

विक प्रकृति ही व्यक्त हो सकती है, आध्यात्मिकता नहीं जो सच्ची मानवता है। कभी-कभी हम अपने अतःकरण की बातों को समझने की, उन्हें व्यक्त करने की चेष्टा करते हैं, पर व्यर्थ ! कुछ स्पष्ट नहीं हो सकता ! यही वह क्षण है जब हम द्रव्य या वस्तु तथा आकृति के स्पष्ट भेद को समझ सकते हैं। ये दोनों वस्तुतः दो नहीं, एक ही हैं—एक अंतस् है, दूसरा बाह्य। एक से दूसरे का विरोध नहीं होता, प्रत्युत अंतस् बाह्य के साथ तादात्म्य ही होना चाहता है। वस्तु या भाव को जब इच्छित आकृति प्राप्त हो जाती है तब वह स्वतः अभिव्यजित हो जाती है। भाव के बिना हमारी आध्यात्मिक प्रक्रिया अपनी सूक्ष्मता का परित्याग कर मूर्त्त तथा वास्तविक कार्य-शक्ति के रूप में व्यक्त नहीं हो सकती।

भारतीय साहित्य-शास्त्र में काव्य के भाव-पक्ष पर विशेष ध्यान दिया गया है। इसी भाव-पक्ष की भित्ति पर रसवाद का जो निर्माण-

भाव-पक्ष और कार्य हुआ है वह विश्व-साहित्य में अपने ढंग
कल्पना-पक्ष की एक ही वस्तु है। पश्चिमीय साहित्य-शास्त्रियों ने काव्य में कल्पना को विधायक अवयव माना है और इसकी महत्ता का स्वर इतना ऊँचा किया कि भाव बिलकुल ही गौण हो गया। भारतीय साहित्य-पद्धति में कल्पना-पक्ष छूटा नहीं है, वह विभाव और अनुभाव में समिलित कर लिया गया है। क्रोचे ने कल्पना के बोध-पक्ष पर ही विशेष ध्यान दिया, भावों की सत्ता को उन्होंने विशेष महत्त्व नहीं दिया है। आचार्य शुक्ल ने लिखा है—
आचार्य शुक्ल 'इटलीनिवासी क्रोचे ने अपने 'अभिव्यजनाववाद' के
के विचार निरूपण में बड़े कठोर आग्रह के साथ कला की अनुभूति को ज्ञान या बोध-स्वरूप ही माना है। उन्होंने उसे स्वयं

प्रकाश ज्ञान (Intuition)—प्रत्यक्ष ज्ञान तथा बुद्धि-व्यवसाय-सिद्ध या विचार-प्रसूत ज्ञान से भिन्न केवल कल्पना में आई हुई वस्तु-व्यापार-योजना का ज्ञान-मात्र माना है। वे इस ज्ञान को प्रत्यक्ष ज्ञान और विचार-प्रसूत ज्ञान दोनों से सर्वथा निरपेक्ष, स्वतंत्र और स्वतः पूर्ण मानकर चले हैं। वे इस निरपेक्षता को बहुत दूर तक घसीट ले गए हैं। भावों या मनोविकारों तक को उन्होंने काव्य की उक्ति का विधायक अवयव नहीं माना है। पर, न चाहने पर भी अभिव्यजना या उक्ति के अनभिव्यक्त पूर्व रूप में भावों की सत्ता उन्हें स्वीकार करनी पड़ी है। उससे अपना वे पीछा नहीं छुड़ा सके हैं १।

बाह्य जगत् में हम जो-कुछ देखते हैं प्रायः उसी तरह या उससे मिलता-जुलता दृश्य स्वप्न में भी देखते हैं। अधिकांशतः हम अपनी स्वप्न का रागात्मिका वृत्तियों से प्रेरित दृश्य ही देखते हैं, अपने रहस्य परिचित व्यक्तियों के क्रिया-कलाप के ही दर्शन करते हैं, पर कभी-कभी इसके विपरीत ऐसे व्यक्ति भी देख पड़ते हैं जिनकी हमें कोई याद नहीं रहती या जिनसे हमारा कोई परिचय नहीं। यह एक सर्व-विदित बात है कि हम नवीन और तीव्र मनोवेग-जनित अनुभवों को प्रायः बहुत कम स्वप्न में देखते हैं, किंतु साधारण तथा तुच्छ घटनाएँ नई होने पर भी, और महत्त्वपूर्ण बातें पुरानी होने पर, सहज ही स्वप्न में दिखाई पड़ती हैं २। स्वप्न के

१. आचार्य रामचंद्र शुक्लः साधारणीकरण और व्यक्ति वैचित्र्य-वाद—(द्विवेदी-अभिनंदन ग्रन्थ) पृ० १५५-५६

2. Havelock Ellis The World of Dreams p. 173.

तत्त्व साधारण उपकरणों से ही अपने अस्तित्व की रक्षा करते हैं। जिस बात को हम कभी कुछ महत्त्व भी नहीं देते वही बड़े डीलडौल के साथ स्वप्न में चित्रित हो जाती है और हृदय की कोई बद्धमूल चिंता या कोई मनोरञ्जक घटना चित्रित ही नहीं होती १। मनुष्य जन्मजात स्वप्न है, स्वप्न में भी हमारी सृष्टि-क्रिया बन्द नहीं रहती। सहजानुभूति इतने पर भी इसे सहजानुभूति या अभिव्यजना नहीं और स्वप्न कह सकते। स्वप्न में हमारी वृत्तियाँ निष्क्रिय रहती हैं और सहजानुभूति या अभिव्यजना के लिए यह आवश्यक है कि वह सक्रिय रहकर हमारी आध्यात्मिक सत्ता के साथ मिल जाय। स्वप्न को, इसी कारण, कला में स्थान नहीं मिल सकता २। फिर, इसकी गणना सहजानुभूति में भी सम्भव नहीं।

हमारी वासनाएँ जो अतृप्त रहती हैं और दृश्य जगत् में जिनकी पूर्ति सम्भव नहीं, उनकी पूर्ति बहुधा स्वप्न में हो जाती है। जो व्यक्ति जितना कल्पनाशील होता है वह स्वप्न मनोवैज्ञानिक में भी वैसे ही अनोखे दृश्य देखा करता है। स्वप्न का प्रभाव अन्य कोई प्रभाव चाहे हमारे चित्त पर न पड़े, परन्तु उसके मनोवैज्ञानिक प्रभाव से हम अपनी रक्षा नहीं कर सकते।

1. Hildebrandt, quoted by Freud in his Interpretations of Dreams, p 13

२. भारतेंदु बाबू हरिश्चंद्र के संबंध में यह कहा जाता है कि वे स्वप्न में भी काव्य-रचना करते थे। स्वर्गीय बाबू शिवनन्दन सहाय ने, उनके जीवन-चरित में, इसके उदाहरण भी दिए हैं।

जब हम स्वप्न में किसी भयानक दृश्य को देखते हैं तब नींद टूटने पर यह जानते देर नहीं लगती कि हमारी, स्वप्नगत कल्पना के डरावने जीव निरे नकली हैं, यद्यपि उनसे उत्पन्न भय एक विशुद्ध मनोवैज्ञानिक अनुभव है १ ।

सहजानुभूति को अनुभूतिवाद से सबद्ध करने में हमें विशेष आपत्ति नहीं मालूम पड़ती । दोनों को हम एक भी नहीं मान सकते, सहजानुभूति किंतु दोनों में जो समानता है उसी से सबध किया और जा सकता है । अनुभूति में विचार के रूप में हमारा अनुभूतिवाद ज्ञान संचित रहता है और सहजानुभूति में उसी ज्ञान का विशेष चित्र कल्पना में स्पष्ट हो जाता है । सहजानुभूति को क्रोचे ने ज्ञान का एक खंड माना है, परंतु इसे ज्ञान के बदले उसका एक आवश्यक प्रतिबंध मानना ही समुचित है, क्योंकि स्वतः इससे ज्ञान की प्रतिष्ठा नहीं हो सकती २ । बाह्य जगत् में हम जो कुछ देखते हैं, अनुभव करते हैं उन्हीं की अनुभूति होती है । अनुभूतिवादी केलिए हमारी चेतनता में जो कुछ वर्तमान है वही हमारे ज्ञान की वस्तु है । जिस वस्तु का अस्तित्व हमारी चेतनता में नहीं

१ When we awake we know at once that the terrifying creatures of our imagination are purely fictitious, though the fear to which they gave rise was a genuine psychological experience.

—Jastrow . The Subconscious, p 226.

२ Prof N O. Lossky : The Intuitive Basis of knowledge (Preface)

है उसकी सत्ता अन्यत्र भी अस्वीकृत की जा सकती है। जिस वस्तु को हमने कभी देखा नहीं, जो कभी हमारी कल्पना में आई नहीं उसका ज्ञान मस्तिष्क की प्रचंड शक्ति से भी प्राप्त नहीं हो सकता। ज्ञान का उपादान दृश्य जगत् से ही मिलता है, इससे भिन्न ज्ञान की सृष्टि संभव नहीं। अनुभूतिवादी के लिए ब्रह्म जगत् का विकार ही ज्ञान का आधार है, किंतु इसमें भी तर्क के लिए गुंजाइश है। ब्रह्म जगत् के बोध का अनुभव कर्त्ता के ऊपर तज्जनित प्रभाव से होता है; अतः कर्त्ता को ब्रह्म जगत् का नहीं, बल्कि उसके प्रभाव का अनुभव होता है। इससे यह प्रमाणित होता है कि ब्रह्म जगत् का ज्ञान बहुधा प्रभाव के ऊपर निर्भर है। यदि प्रभाव को केवल मस्तिष्क की ज्ञान-संबन्धी प्रतिक्रिया ही मानें तो विशेष जानकारी रहने पर भी उसके आकस्मिक संबन्ध का पता लगाना कठिन है।

एक बार पुनः विषय को स्पष्ट करने के लिए स्वप्न की मीमांसा करना उचित है। कभी-कभी हम स्वप्न में अद्भुत और कल्पनातीत दृश्य देखते हैं, किंतु वस्तु-विश्लेषण से पता चलेगा स्वप्नगत वैचित्र्य के कि स्वप्नगत दृश्य का बीज हमारे मस्तिष्क में पहले कारण से ही प्रस्तुत था। स्वप्न के आकाश में हम खूब उड़ते हैं, विदेश या देश के अपरिचित प्रांत में भ्रमण करते हैं। इनमें ऐसी कोई बात नहीं जिसे हम ब्रह्म जगत् से अयुक्त पाते हैं। पक्षियों को उड़ते देखकर स्वभावतः हम अपने उड़ने की कल्पना करते हैं, अपरिचित प्रांत में भ्रमण करने का कारण भी असंभव नहीं है। कहीं क्या है, यह हम जाने रहते हैं, भ्रमण तो यदा-कदा करते ही रहते हैं। दोनों के समन्वय से एक नवीन कल्पना की सृष्टि

की जगह भी नहीं मिल सकती । इसी प्रकार ऐसे अनेक वर्णन हैं जिनके चित्र अंकित करने के पहले कल्पना में उपस्थित ही नहीं किए गए । भारतीय साहित्य की पद्धति के अनुसार भी देखा जाय तो वैसे चित्र विशुद्ध भावों की उपज नहीं । यदि वे चित्र कल्पना में उदित होकर कवियों की आध्यात्मिक सत्ता के अंग बन जाते तो वे निश्चय ही बड़े प्रभावोत्पादक सिद्ध होते । सत्त्वे काव्य केलिए सवेदन और प्रभाव को तो सहजानुभूति में परिणत करना ही पड़ता है, पहले की प्रस्तुत शब्द-योजना के विचार को भी फिर से प्रभाव के रूप में रखकर उसका अंग बना लेना पड़ता है । काव्य और काव्याभास का यही भेद है ।

कुल लोग कहा करते हैं कि हमारे पास सहजानुभूतियाँ तो बहुत हैं, पर हम उन्हें अंकित नहीं कर सकते । ऐसे कथन में सत्य का सहजानुभूति लेश भी नहीं रहता । यदि व्यक्त करने को कुछ है और इंद्रिय-बोध तथा सवेदन तो चाहे जैसे हो वह निश्चय ही व्यक्त होगा । वैसे कहनेवाले का, संभव है, निरीक्षण विशद हो, वे उसे अनुभव भी करते हों, किंतु उनके प्रति अत्यंत सहजानुभूति रखते हुए भी कहना पड़ता है कि उनकी सहजानुभूति नहीं होती । इस भ्रम का कारण यही है कि वे सहजानुभूति के सवध में इंद्रिय-बोध और सवेदन का आवश्यकता से अधिक मूल्य ओंकते हैं । यह मानते हैं कि इंद्रिय-बोध और सवेदन के बिना सहजानुभूति नहीं हो सकती । बिना कुछ देखे सुने और बिना उस के प्रति कुछ रति हुए अभिव्यक्ति नहीं हो सकती, किंतु सहजानुभूति के अभाव में भी इंद्रिय-बोध और सवेदन का अस्तित्व संभव है । हमें अपने प्रिय-से-प्रिय आत्मीय जन की भी उतनी सहजानुभूति नहीं रहती जितनी हम

समझते हैं। हमारे अंतःकरण में उसकी आवृत्ति के कुछ अत्यंत बाह्य तत्त्व ही रहते हैं जिनसे हमारी इन्द्रियों परिचित रहती हैं, पर उनको यदि चित्रपट पर अंकित किया जाय तो अधिक-से-अधिक एक व्यंग्य चित्र प्रस्तुत हो सकेगा। सुंदर चित्र तो तभी बनेगा जब हम अपनी कल्पना से उन चित्र-रेखाओं को भावों के अनुकूल रंगों से रँग देंगे। इन्द्रिय-बोध और संवेदन को सहजानुभूति में परिणत करने की योग्यता को ही प्रतिभा, शक्ति और न जानें किन-किन सज्ञाओं से पुकारा गया है। बोध के बाद ही बोधि की अवस्था आती है। जहाँ मस्तिष्क की शक्ति का अंत हो जाता है वहीं से प्रतिभा का आरंभ होता है^१। सहजानुभूति का आरंभ भी ठीक संवेदन के बाद हो जाता है सही, पर दोनों के बीच कोई आम रास्ता नहीं है। जिन लोगों ने कलाकारों का मनोवैज्ञानिक अध्ययन किया है उनका भी कहना है कि एक बार किसी व्यक्ति को देख चुकने पर जब किसी कलाकार ने उसकी एक सच्ची सहजानुभूति अपने अंतःकरण में उपस्थित करने का प्रयास किया तब उसे मालूम हुआ कि जो इन्द्रिय-बोध—प्रत्यक्ष ज्ञान—उस समय इतना सजीव, इतना स्पष्ट था वह वास्तव में कुछ नहीं था। जिसका चित्र अंकित करना रहता है वह व्यक्ति कलाकार के लिए एक धुंधले ससार की तरह रहता है, उसको अपनी प्रतिभा की किरणों से ही प्रकाशित करना पड़ता है।

सहजानुभूति एक बार आ जाने पर अभिव्यंजना का होना तो

१ Sir L Stephen Hours in a Library. Vol. III p. 5.

आवश्यक है ही, इतना भी नहीं हो सकता कि सहजानुभूति पहले सहजानुभूति और अभिव्यजना पीछे आए। वे दोनों साथ-साथ और अभि- आती हैं। जो पहले आता है वह सवेदन, व्यजना की भाव या और कुछ होता है। प्रत्येक व्यक्ति बाहर से एकात्मता प्रभावित होकर अपने भीतर एक प्रकाश का अनुभव करता है, किंतु उसी सीमा तक जहाँ तक वस्तु को आकृति देने की क्षमता है। इस प्रकार भाव और प्रभाव शब्दों के रूप में आत्मा के गूढ़ प्रदेश से विचार-शक्ति की स्पष्टता में प्रकट होते हैं। इस एक-जातीय क्रिया में सहजानुभूति को अभिव्यजना से भिन्न बताना असंभव है। एक के साथ दूसरी एक ही समय में उत्पन्न होती है, क्योंकि दोनों दो, नहीं बल्कि एक ही हैं १। यह भले ही हो सकता है कि हम उस अभिव्यजना को लेखनी अथवा तूलिका लेकर अंकित करने न बैठें।

इस प्रकार सहजानुभूति का विचार तथा सवेदन के साथ संवध और उसकी निरकुश स्वतंत्रता का निरूपण हो गया। कुछ लोगों सहजानुभूति को यह भ्रम है कि केवल इन्द्रिय-बोध—प्रत्यक्ष के लिए दर्शन—की ही सहजानुभूति हो सकती है, लेकिन वे यथार्थ और लोग यह भूल जाते हैं कि ऐसी सहजानुभूति भी अयथार्थ होती है जिसमें उक्त इन्द्रिय-बोध की सर्वथा भिन्न आधार और अवास्तविक योजना प्रस्तुत होती है। यथार्थ और यथार्थवाद में अंतर है। यथार्थ सत्य को कहते हैं, किंतु

१ Sentiments or impressions pass by means of words from the obscure region of the Soul into the Clarity of the Contemplative spirit. In this cognitive process it is impossible to distinguish intuition from expression. The one is produced with the other at the same instance because, they are not two, but one — Benedetto Croce Aesthetic p 14

यथार्थवाद सत्य की सभावना के आधार पर स्थित रहता है। जैसे, हम अपने बचपन की बातें भूल गए हैं, परंतु हम फिर से अपने को एक छोटे बालक के रूप में देखते हैं—दरवाजे के सामने हरी-हरी घासों पर लकड़ी का घोड़ा बनाकर हम उछल-कूद रहे हैं और बाहर से दादाजी घर आते हैं। उनको दरवाजे पर आते देखते ही हम अपना लकड़ी का घोड़ा पटक देते हैं और उनके हाथ बढ़ाते ही हम उछल कर उनकी गोद में पहुँच कर लंबी-लंबी साँसें भरने लगते हैं। संभव है, इससे भी अवास्तविक सहजानुभूति का चित्र उपस्थित हो और हम किसी आशावादी राष्ट्रीय कवि के साथ वह दिन देखें जब भारतवर्ष की यह शस्यश्यामला धरणी हमारी होगी। यदि हम विकासवाद को भूल कर मानव मस्तिष्क की उस अवस्था में कल्पना करें जब उसे पहले पहल सहजानुभूति हुई होगी तब यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि वह वास्तविक इंद्रिय-बोध के आधार पर ही हुई होगी। हमारा यथार्थता का ज्ञान वास्तविक और काल्पनिक, प्रत्यक्ष और परोक्ष चित्रों के एक अत्यंत बाह्य भेद पर निर्भर है। उनमें कोई प्राकृतिक भेद नहीं। इंद्रिय-बोध में यथार्थ और अयथार्थ का भेद मानने से अवश्य ही कुछ लाभ है, पर सहजानुभूति की प्रकृति—उसका स्वरूप—इससे परे है। वह न यथार्थ है और न अयथार्थ। जहाँ सब कुछ प्रत्यक्ष की भाँति प्रतीत होता है वहाँ विशेष रूप से यथार्थ कुछ भी नहीं होता। यथार्थ अयथार्थ का भेद ही नहीं रह जाता। यदि ऐसा न होता तो इतिहास को छाड़कर काव्य की कोई रचना ही नहीं हो सकती।

दूसरा अध्याय

अभिव्यंजना और कला

बाह्य जगत् के दृश्यों को देखकर हमारे चित्त पर जो प्रभाव पड़ता है उससे प्रभावित होकर हम अपने अंतर्जगत में कल्पना की सहायता प्रभाव की से उसको व्यंजित करते हैं। मनुष्य-मात्र का यह अभिव्यक्ति-स्वभाव है कि वह अपने भाव के आधिक्य—प्रभाव—को बाहर प्रकाशित करने के लिए सदा लालायित रहता है। जिस वस्तु से वह स्वयं प्रभावित है उसी से वह दूसरों को भी प्रभावित करना चाहता है। चलते-फिरते जब कभी हम कोई अनूठी चीज देखते हैं और उससे जब हमारे हृदय में आनंद या विस्मय का भाव भर जाता है तब अपने हृदय के भीतर उस समस्त भाव को न रख कर हम अपने साथियों को भी उस ओर इंगित कर आनंद या विस्मय के भाव से भर देना चाहते हैं। दुख में भी हमारी यही प्रवृत्ति रहती है। जब हम दुखी रहते हैं तब दूसरों को सुखी देखने का धैर्य कम ही रखते हैं। अपने पीछे हम न्चराचर विश्व को भी अनुकंपित देखना चाहते हैं। मनुष्य की यही प्रकृति शेष सृष्टि के साथ एकरूपता—जातीयता—का संबंध स्थिर करती है।

हमारे मन में जो कुछ है उसको दबाकर अव्यक्त रखना बड़ी शक्ति का काम है। त्वभावानुसार उसे अभिव्यक्त करने पर ही अभिव्यक्ति है शांति मिलती है। अभिव्यक्त करने का ढंग बहुत और मानव कुछ इसी प्रतीति, योग्यता तथा शिक्षा पर निर्भर प्रकृति का है। जो मूर्ख है, अरक्षक है उसने अपने मन में न तो भाव के लिए जगह है और न मन में कल्पना के लिए जगह है।

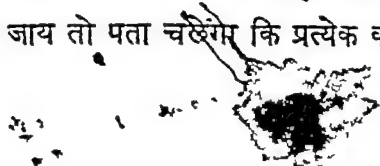
फिर उसके लिए अभिव्यक्ति कोई चीज ही नहीं। सुनी-सुनाई बात को अविकल रूप से तोते की तरह कह देना कुछ और है और अपनी ओर से उसी बात को एक नई शैली में ढालकर कहना कुछ और ही प्रभाव रखता है। एक पाश्चात्य विद्वान् के मतानुसार झूठ बोलने से

सत्यासत्य का भेद मौलिकता की शक्ति बढ़ती है। सत्यासत्य के निर्णय का भार कर्तव्य-शास्त्र के ऊपर है। यहाँ इसकी मीमांसा का स्थान नहीं है। हम असत्य के सहारे या

मनगढ़त बातों के आधार पर व्यंजित प्रभाव को चर्चा करना नहीं चाहते। सत्य के प्रभाव में जो स्थायित्व है वह असत्य में संभावित भी नहीं। इतना तो अवश्य ही मानना पड़ेगा कि प्रत्येक असत्य में थोड़ा-सा भी सत्य का तत्त्व मिला ही रहता है। यदि ऐसा न रहे तो थोड़ी देर के लिए भी लोगों को असत्य पर विश्वास न जमे, किंतु सदा ऐसा नहीं होता। झूठी बात को भी हम सच्ची मानकर उस पर विश्वास कर लेते हैं। झूठ बोलकर हम दूसरों को धोका देने की इच्छा रखते हैं, पर यह नहीं चाहते कि दूसरे भी झूठ बोलकर हमें धोका दें। यदि झूठ बोलने का नियम ठीक होता तो सभी झूठ ही बोलते और तब कोई एक दूसरे पर विश्वास ही न रखता। फिर हमारे झूठ बोलने का कुछ उपयोग ही न रहता। इससे यह स्पष्ट है कि झूठ बोलने की इच्छा होना एक अपवाद है। सत्य सदा असत्य

का विरोध ही करता है। अंतर इतना ही है कि प्रकृत सत्य और काव्यगत सत्य विज्ञान में हम निरपेक्ष सत्य की जिज्ञासा करते हैं, पर काव्य में हम अपनी कल्पना और भावना के

उत्कर्ष के लिए सत्य को अविकल रूप में ग्रहण नहीं कर सकते। ध्यान-पूर्वक देखा जाय तो पता चलेगा कि प्रत्येक कला का पूर्व रूप



विज्ञानमय है और प्रत्येक विज्ञान का उत्तर रूप कलामय। स्थूल-रूप से यही कहा जा सकता है कि काव्य का सत्य इतिहास का सत्य नहीं हो सकता। काव्य का उद्देश्य हमारे चित्त पर अभीष्ट प्रभाव डालना होता है और इतिहास हमारे लिए ज्ञान-भंडार का द्वार खोलता है। इसी कारण काव्य-विधान के लिए हम निरलंकृत अवस्था में सत्य को बाहर नहीं निकालते। जिस प्रकार कोई अभिनेत्री दर्शकों के मनोरंजन के लिए खूब सुसज्जित होकर रंगभूमि में उतरती है उसी प्रकार कवि का सत्य भी पाठकों के ऊपर प्रभाव डालने के निमित्त भावनाओं, कल्पनाओं और बहुवर्णों से संश्लिष्ट होकर प्रकाशित होता है।

काव्य में सत्य की एक भिन्न परिभाषा और प्रयोजन है। अपेक्षा और औचित्य से मिलता-जुलता जो हो वह भी काव्य में सत्य ही है। अभिज्ञान शाकुंतलम् के अंतिम अंक में यदि काव्यगत सत्य की प्रकृति दुष्यंत और शकुंतला के मिलन-व्यापार की योजना न होती तो समस्त नाटक ही असत्य हो जाता। काव्यगत सत्य के लिए यह सर्वथा अपेक्षित है कि वह आंतरिक आवश्यकता और औचित्य-विचार की अपेक्षा न करे। पाठकों के आशा-क्रम पर व्याघात पहुँचाना सत्य के ऊपर आघात करना ही है। आशा-क्रम का विवेचन दो दृष्टियों से किया जा सकता है। पाश्चात्य दृष्टि में घटना और चमत्कार का इतना बाहुल्य रहता है कि यह कहना कभी-कभी बहुत कठिन हो जाता है कि आगे की घटना किस ओर मुड़ेगी। पाठकों को असमंजस में डाल रखना वहाँ के काव्य का प्रधान लक्ष्य रहता है। भारतीय दृष्टि में काव्य के लिए इतना असमंजस और घटना-चक्र अपेक्षित नहीं। रस-परिपाक

केलिए भावों के जितने घात-प्रतिघातों की आवश्यकता रहती है वही यहाँ यथेष्ट समझी जाती है। यदि रामायण में रावण का निधन न हो, महाभारत में कौरवों का पराभव न हो तो दोनों महाकाव्य

भारतीय दृष्टि से ही असत्य समझे जायेंगे। काव्य-
काव्यगत सत्य गत सत्य के साथ औचित्य का जो संबंध है वह
का औचित्य कण्व ऋषि के उदाहरण से स्पष्ट हो जायगा।

पिछले अध्याय में हम अभिज्ञान शाकुतलम् के चतुर्थ अंक का एक श्लोक उद्धृत कर चुके हैं। शकुतला की विदाई के कारण कण्व ऋषि वाष्प-गद्गद हो रहे हैं। कवि ने इस स्थल पर सत्य की रक्षा बहुत सुंदर ढंग से की है। कण्व एक ऋषि हैं, यह सत्य है; ऋषि सासारिक माया-मोह से विरत रहते हैं, यह भी सत्य है। फिर दूसरे पक्ष में शकुन्तला कण्व ऋषि की पालिता कन्या है, यह सत्य है; कन्या की विदाई के समय पिता का हृदय स्नेहाधिक्य के कारण उमड़ आता है, यह भी सत्य है। दोनों पक्षों के समन्वय से औचित्य और सत्य का संबंध स्पष्ट हो जाता है। यदि कण्व ऋषि शकुतला की विदाई के कारण प्राकृत जन की तरह छाती पीट-पीट कर रोते तो उनका ऋषित्व असत्य हो जाता और यदि वे इस करुणाजनक दृश्य को देखकर भी एकांत रूप से निष्कप रहते, स्नेहार्द्रता न दिखाते तो यह असत्य हो जाता कि उन्होंने शकुन्तला को पाला-पोसा है और उनकी छाती के भीतर मनुष्य का एक हृदय भी स्पंदित हो रहा है। यदि काव्यकार अपने काव्य में औचित्य का कुछ विचार ही न रखे तो पाठक या श्रोता को रसानुभूति हो ही नहीं सकती। काव्य का यह औचित्य है और इसी औचित्य के कारण सत्य का विधान हुआ है।

जो दृश्य या तथ्य जैसा है उसको ठीक वैसा ही व्यक्त करना काव्य नहीं है। यूरोप का एक साहित्य-संप्रदाय कला को प्रकृति कला प्रकृतिकी की अनुकृति मानता है। इस संप्रदाय की सब से अनुकृति है— बड़ी भूल यही है कि कला को प्रकृति की ठीक-समीक्षा अनुकृति मानने पर उसमें कलाकार की आध्यात्मिक सत्ता का मेल नहीं रह सकता। प्रकृति में जो प्रत्यक्ष है वही काव्य में परोक्ष हो जाता है; अतएव इस परोक्ष को फिर से प्रत्यक्ष बनाने के लिए सामान्य अनुकृति से काम नहीं चल सकता। जो अपना भाव है उसको दूसरे का भी भाव बनाने के लिए साधारण ढंग से कृतकार्यता नहीं हो सकती। यदि इस कथन का यह तात्पर्य लिया जाय कि कलाकार का कर्तव्य प्राकृतिक पदार्थों की ऐसी प्रतिकृतियाँ प्रस्तुत करना है जो हमारी इंद्रियों पर मूल पदार्थों के सदृश ही प्रभाव डालें जिन्हें देखकर हमें चकित होना पड़े तो यह हमारे सिद्धांत के ही विरुद्ध न होगा, बल्कि कला के स्वरूप को भी बहुत कुछ विकृत कर देगा। कला में चमत्कार और भ्रम के लिए कोई स्थान नहीं है। मनुष्य की शक्ति प्रकृति की बराबरी नहीं कर सकती, अतः उसका सफल अनुकरण ही कैसे हो सकता है! जगत् के सत्य में हमारी प्रतीति और संवेदना को उभाड़ने की बड़ी शक्ति रहती है, उसके प्रमाण हमारी इन्द्रियों के समुद्र वर्तमान रहते हैं। काव्य में हमें इसी शक्ति की उद्भावनता करनी पड़ती है। यदि कला प्रकृति की अनुकृति हो तो जो कुछ जगत् में है उसको अविकल रूप से कह देना ही काव्य हो जाता, किंतु ऐसा नहीं होता। इतिहास से काव्य का काम नहीं चल सकता। प्राकृत पर कृत्रिमता का थोड़ा बहुत बोझ लादा जाता है, परंतु यह सत्य के अनुरोध से

ही करना पड़ता है। कृत्रिमता का यह बोझ हमें सत्य तक पहुँचाने में बहुत सहायता देता है। त्रिनेत्र के रोष से कामदेव के भस्मीभूत हो जाने पर रति ने यथार्थ में कितना विलाप किया, इसका हमारे पास कोई प्रत्यक्ष प्रमाण नहीं, किंतु महाकवि कालिदास ने रति-विलाप का जो करुण तथा वैदग्ध्यपूर्ण वर्णन किया है उससे क्या हमारे हृदय की रागिनी विकल नहीं हो जाती? क्या उस वर्णन की असत्यता हमारी प्रतीति में बाधक होती है? यही प्राकृत सत्य और काव्यगत सत्य का अंतर है। काव्य में जो सत्य निहित रहता है वह प्राकृत सत्य से कम महत्त्वपूर्ण नहीं। महाकवि कालिदास ने कला के अनुरोध से प्राकृत पर थोड़ा बहुत असत्य का बोझ अवश्य लादा होगा, पर अब वह सत्य में इतना सन्निहित हो गया है कि उसके लिए सत्य से भिन्न कोई दूसरी संज्ञा हो ही नहीं सकती। कला को प्रकृति की अनुकृति मानने से उसकी सजीवता नष्ट हो जाती है और सजीवता नष्ट हो जाने पर कला रह ही नहीं जाती।

कलावादियों का एक दूसरा संप्रदाय 'कला कला केलिए' ही मानता है। इस संप्रदाय का जन्म तथा विकास यूरोप के फ्रेंच

साहित्य में हुआ है। भारतवर्ष में इस संप्रदाय के कला कला के लिए—समीक्षा पोषक कवींद्र रवींद्रनाथ ठाकुरे कहे जाते हैं। भारत-वर्ष की तरह यूरोप में भी इस संप्रदाय के अनुया-

यियों की संख्या अधिक नहीं है। ससार की प्रत्येक वस्तु का कुछ-न-कुछ उपयोग है, उसका कोई-न-कोई व्यापक लक्ष्य होता है। जिस किसी वस्तु का सव्रध मानव जीवन के साथ स्थापित किया जायगा उसका अवश्य ही कुछ उद्देश्य बताना पड़ेगा। वह उद्देश्य चाहे साधारण हो या असाधारण। कला का उद्देश्य यदि मानव समाज से हटाकर

कला ही रखा जाय तो कलाकार को कला-निर्माण में कैसे रुचि होगी, यह विचारने की बात है। जिस वस्तु का कोई उद्देश्य नहीं जिसका कुछ उपयोग नहीं उसका निर्माण ही कोई क्यों करें। काव्य-कला का भी उद्देश्य होता है। मनुष्य के सभी काम किसी उद्देश्य से ही होते हैं। बाहर से कुछ काम भले ही व्यर्थ और निरुद्दिष्ट जँचे, परंतु उनके मूल में कोई उपयोगी प्रवृत्ति ही काम करती है। बच्चे का अनुकरण से कागज या स्लेट पर अटसट घिसना भी उपयोग से खाली नहीं। इससे बच्चे की प्रवृत्ति लिखने की ओर बढ़ने के साथ ही उसका मन बहलाव होता है। फिर कला-जैसी उपयोगी वस्तु को उद्देश्य-हीन बताना कितनी असंगत बात है।

‘कला कला केलिए है’ इसका तात्पर्य समझने में बहुत ही वाग्विस्तार करना पड़ा है। इसका तात्पर्य कला की उद्देश्य-हीनता से नहीं है। इस कला-संप्रदाय के अनुयायियों ने कवींद्र रवींद्र का कला के स्वरूप को व्यर्थ के वाद-विवाद से इतना प्रच्छन्न कर दिया है कि उसका यथार्थ रूप सहज ही स्पष्ट नहीं हो सकता। स्वयं कवींद्र रवींद्र ने भी कला की उद्देश्य-हीनता उस रूप में स्वीकृत नहीं की है जिस रूप में कलावादी प्रायः बोला करते हैं। उनका विचार, इस संवत्सर में, यही है कि कला जिस आकृति का सहारा लेती है उससे वह अलग नहीं हो सकती। कहने का भाव इतना ही है कि कवि ने मौलिक रूप से जिस पदावली का प्रयोग किया है उसी में उसकी कला निहित है। उसके स्वरूप को समझने के लिए यदि अन्य पदावली की योजना की जायगी तो कला का रूप विकृत हो जायगा। रवि यादव ने लिखा है—‘ज्ञान के विषय को लेकर नाना प्रकार के लोगों में नाना भाषाओं द्वारा अनेक

प्रकार से प्रचारित किया जा सकता है—इसी प्रकार उसका उद्देश्य यथार्थ रूप से सफल हुआ है, किंतु भावों के विषय में यह बात नहीं हो सकती, वे जिस मूर्ति का सहारा लेते हैं उससे फिर अलग नहीं हो सकते १ ।’

यह स्पष्ट है कि कोई कलाकार ‘स्वातःसुखाय’ कला का निर्माण नहीं करता । इतना हो सकता है कि जिस दिशा में उसकी प्रवृत्ति हो उसी में वह कला का विधान करे । जीवन को कला का लक्ष्य छोड़कर कला को कहीं आश्रय नहीं मिल सकता ।

उसका लक्ष्य व्यापक मानव समाज ही रहता है । गोस्वामी तुलसीदास यह भले ही कहें कि उन्होंने अपने ‘रामचरित-मानस’ की रचना स्वातःसुखाय की है, पर मानस के पढ़ने से पद-पद पर यह लक्षित होता है कि उन्होंने जनता को लक्ष्य कर ही उसकी रचना की है । यदि गोस्वामीजी ने अपने रामचरित्र मानस का लक्ष्य जन-समाज में प्रचारित करना न रखा होता तो उसके बहुत से अंश क्षेपक समझ कर निकाल दिए जा सकते हैं । प्रत्येक मनुष्य अपनी रुचि से वही काम करता है जो उसे अच्छा लगता है । इसी प्रकार कलाकार भी अपनी रुचि के अनुसार ही कला का विषय चुनता है । विषय-निर्वाचन तथा प्रतिपादनशैली में हम स्वातःसुखाय को कुछ दूर तक मान सकते हैं । लेकिन, कला के विधान-काल में जन-समाज को भूल जाना संभव नहीं । इस सत्रध में कवींद्र रवींद्र का कथन बहुत ही महत्त्वपूर्ण है । वे कहते हैं—‘शुद्ध भाव से एक-मात्र अपने आनंद के लिए ही लिखने को साहित्य नहीं कहते । कुछ लोग कविता रच कर कहते हैं कि जैसे पक्षी अपने आनंद के उल्लास में

१. रवींद्रनाथ ठाकुरः साहित्य (हिंदी-अनुवाद)—साहित्य की सामग्री ।

गाता है उसी प्रकार लेखक की रचना का उच्छ्वास भी अपने लिए ही होता है—मानों पाठक उसे छिप कर सुना करते हैं। पक्षी के गान में पक्षी-समाज के प्रति कुछ भी लक्ष्य नहीं होता, यह जोर देकर नहीं कहा जा सकता। नहीं होता तो नहीं सही, इसको लेकर तर्क करना व्यर्थ है—किंतु लेखक की रचना का प्रधान लक्ष्य पाठक-समाज होता है १।' उपर्युक्त कथन से यह प्रमाणित हो जाता है कि रविबाबू भी कला का उद्देश्य मानते हैं।

ब्रेडले ने आक्सफोर्ड के अपने कविता-विषयक व्याख्यान में तर्कों के विराट् आयोजन के साथ 'कला कला के लिए' ही मानी है।

ब्रेडले का उन्होंने कला को बाह्य ससर्ग से त्रिलकुल मुक्त रखकर

विचार उसका अलग ही स्वतंत्र, पूर्ण और स्वयविधायक
(autonomous) ससार माना है २। जीवन-पक्ष को

छोड़ देने से कला में कुछ तत्त्व ही नहीं रह सकता। एक कलाविद् ने जीवन से निरपेक्ष रहकर ही काव्यानुशीलन का ढग बताया है ३।

ब्रेडले की अन्य बातों को हम विशेष महत्त्व नहीं देते, किंतु कला का अर्थ स्वयं कला ही है, ४ यह कहकर उन्होंने बड़ी मार्मिकता का १ वही, पृ० ७

२. Its nature is to be not a part, nor yet a copy of the real world (as we Commonly understand that phrase), but a world in itself independent, complete, autonomous

A C Bradley Oxford Lectures on Poetry, p 5

३ To appreciate a work of art we need bring with us nothing from life, no knowledge of its ideas and affairs, no familiarity with its emotions — Clive Bell: Art, p 25

४ This is also the reason why if we insist on asking for the meaning of such a poem we can only be answered 'It means itself' —A. C. Bradley.

परिचय दिया है। किसी काव्य का अर्थ उस काव्य से भिन्न नहीं हो सकता। कवि के सगठित पदों को छोड़कर अन्य पदों से कला के निर्वाह के साथ काव्य की व्याख्या नहीं हो सकती। महाकवि कालिदास के रघुवश और भवभूति के उत्तररामचरित आदि काव्य-नाटक में कला जिन स्वरूपों में व्यक्त हुई है उनसे भिन्न उनका अर्थ नहीं हो सकता।

‘कला कला केलिए’ का यदि इतना ही तात्पर्य रहे तो अच्छी बात है, किंतु जीवन से निरपेक्ष रखना उसके महत्त्व को कम करना रिचर्ड्स का है। रिचर्ड्स महोदय ने अखंडतक और मार्मिक युक्तियों से कलावाद की इस बढ़ती हुई प्रवृत्ति पर विचार अच्छा कुठाराघात किया है। उनके मतानुसार कविता का विश्व शेष सृष्टि से भिन्न कोई यथार्थता नहीं रखता। इसके न खास नियम हैं और न विचित्रताएँ। प्रत्येक कविता हमारी अनुभूति का एक खंड-मात्र होती है १। अन्य अनुभूतियों से काव्यानुभूति में सब से बड़ी भिन्नता की बात यही है कि इसमें प्रेषणीयता का होना अनिवार्य है। अपनी अनुभूतियों को दूसरे हृदय तक पहुँचाने में यदि हम असमर्थ रहे तो वह काव्यानुभूति न होकर सामान्य अनुभूति ही रह जायगी। इन सब बातों से यह निश्चित होता है कि कला किसी नई और अपरिचित दुनिया की चीज नहीं है। वह इसी संसार की वस्तु है और हमारे जीवन के साथ उसका घनिष्ठ संबंध है। यदि वह अलौकिक रहती तो उससे किसी रस की प्रतीति न होती, केवल कुतूहल ही बढ़ता।

कुछ लोग कला में द्वित्व की भावना रखते हैं। चाहे वह काव्य-कला हो वा चित्र-कला, दोनों में दो-दो मूर्तियों का विधान करते हैं।

कला में द्वित्व एक स्थूलता की मूर्ति और दूसरी सौंदर्य की संश्लिष्ट
की भावना- भावना की। किसी काव्य-कला की पहली मूर्ति शब्द,
समीक्षा छंद, वाक्य-विन्यास आदि की रहती है और दूसरी उसकी सहायता से कल्पना में जो चित्र उपस्थित होता है उसकी। चित्र-कला में भी पहली मूर्ति उसके पट की स्थूलता की और दूसरी उससे जो भाव-ग्रहण किया जाता है उसकी। किंतु, विचार करने पर इन मूर्तियों का द्वित्व सर्वथा अस्तित्व-हीन ठहरता है। कला में उसी वस्तु का महत्त्व है जो हमारी आत्मा का स्पर्श कर सके। पहली मूर्ति का, चिंतन हम कभी नहीं करते, उससे उत्पन्न सौंदर्य-भाव का मूल्य ही कला का लक्ष्य है। काव्य में हमारा ध्यान शब्द, छंद, वाक्य-विन्यास आदि पर जाता है सही, और इन्हीं की सहायता से हम चित्र-ग्रहण भी करते हैं, किंतु इस चित्र-ग्रहण के अतिरिक्त कला का दूसरा साध्य नहीं है। चित्र-ग्रहण के समय हम अन्य बातों की कल्पना भी नहीं करते। अतः कला में द्वैत का निरूपण करना व्यर्थ ही नहीं, झंझटों को बढ़ाना भी है।

कलावादियों का एक भिन्न संप्रदाय सहजानुभूति और कला की एकात्मता प्रदिपादित करता है, पर कुछ लोग यह मानते हुए भी कि

कला और कला सहजानुभूति है, कहते हैं, वह एक दूसरी श्रेणी
सहजानुभूति- की सहजानुभूति है। साधारण सहजानुभूति से उसमें
समीक्षा कुछ विशेषता है। विशेषता यह बताई जाती है कि

जिस प्रकार वैज्ञानिक सिद्धांत विचार का विचार होता है उसी प्रकार कला की सहजानुभूति सहजानुभूति की सहजानुभूति होती है।

वास्तव में न तो विचार का विचार ही कुछ है और न सहजानुभूति की सहजानुभूति ही। छोटा-से-छोटा विचार भी स्वतःपूर्ण होता है। विज्ञान जिस तरह प्रत्यक्ष अनुभवों के स्थान पर विचार की स्थापना करता है उसी तरह कभी-कभी बहुत-से छोटे-छोटे विचारों के स्थान पर एक बड़े विचार की, पर उसके निर्माण की क्रिया सदा एक-सी होती है। यही सहजानुभूति के विषय में भी कहा जा सकता है। कला की सहजानुभूति अधिक विस्तृत, अधिक मिश्रित हो सकती है, किंतु वह होती है इंद्रिय-बोध तथा मानसिक अनुभवों के ही आधार पर। साधारण सहजानुभूति की प्रकृति तथा तीव्रता से उसमें कोई वास्तविक विशेषता नहीं रहती। दोनों एक ही हैं, भेद का आडंबर दिखाना वृथा है। अपने आविष्कार में सफल होने पर आर्किमिडिस् ने अपने सारे मनोवेग को जिस एक शब्द में (Eureka!) अभिव्यक्त किया था उसमें और एक लंबे दुखात नाटक में कोई आंतरिक भेद नहीं। उस दुखात नाटक के लिए नई सहजानुभूति के साथ-साथ पुरानी अभिव्यञ्जना को भी फिर से प्रभाव-में रूपांतरित कर एक बड़ी सहजानुभूति में मिला देना होगा। पुरानी सहजानुभूति या अभिव्यञ्जना का इससे अधिक और कोई मूल्य नहीं। इसी प्रकार का भेद कलाकार और साधारण मनुष्य में है। कुछ लोग अपने अंतःकरण की अत्यंत संकुल अवस्थाओं की अभिव्यक्ति करने में दूसरों की अपेक्षा अधिक पटु होते हैं, उनकी उस ओर विशेष रुचि होती है। ऐसे ही लोगों को हम कलाकार, महाकवि, प्रतिभाशाली आदि कहते हैं। उनको हम मानव जाति से अलग नहीं कर देते या अपने लिए ही हम कोई दूसरी सजा चुनकर मानवता पर उन्हें सर्वाधिकार नहीं दे देते। सभी मनुष्य हैं, परंतु यह सर्वथा

सत्य और स्वाभाविक है कि प्रत्येक मनुष्य की बुद्धि, विचार, भाव, विवेक, प्रतिभा भिन्न-भिन्न हैं। उसी प्रकार सहजानुभूति की कोई विशेष श्रेणी निश्चित नहीं की जा सकती। यदि श्रेणी-विभाग किया जाय तो जगत् में जितने मनुष्य हैं उतनी ही श्रेणियाँ होंगी, क्योंकि एक मनुष्य ठीक दूसरे की भाँति कल्पना, भावना या चिंतना नहीं कर सकता। उसमें थोड़ा अंतर भी अवश्य होगा। कला की ओर जिनकी रुचि नहीं, जो न तो कल्पनाशील हैं और न प्रतिभा-संपन्न ही, उनको सहजानुभूति हो ही नहीं सकती। संभव है, कभी उनके मन में सहजानुभूति के [कुछ चित्र उदित हो, पर यदि वे अंकित किए जायें तो वे पागल के प्रलाप-मात्र होंगे। कला उनसे कोसों दूर बैठकर अपने भाग्य पर आँसू बहावेगी।

पिछले अध्याय में हम यह बता चुके हैं कि सहजानुभूति और अभिव्यंजना में अंतर नहीं है। सहजानुभूति होते ही अभिव्यंजना कला-निर्माण में प्रस्तुत हो जाती है। यह दूसरी बात है कि उस चेतनता अचेत- अभिव्यंजना को वर्णों से अलग रखा जाय। कुछ नता की स्थिति लोग यह कहते हैं कि कलात्मक अभिव्यंजना अचेतनावस्था में होती है। शायद इसी कारण प्रतिभाशाली पागल समझे जाते हैं। वस्तुतः प्रत्येक मानव-क्रिया की भाँति कला भी चेतनावस्था में निर्मित की जाती है। मनुष्य की जिस क्रिया या प्रयत्न में इच्छा का योग नहीं है वह क्रिया या प्रयत्न हो ही नहीं सकता। यदि ऐसा न हो तो मनुष्य की स्वाभाविक क्रियाओं और कला-कृतियों में कोई अंतर ही न रहता। इतना अवश्य ही ठीक है कि कलाकार की चेतनता एक इतिहासकार या समालोचक की चेतनता नहीं होती। इसके विपरीत कलाकार में भावुकता, गंभीरता

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a series of notes and rests, located in the upper section of the page.

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a series of notes and rests, located in the lower section of the page.

हुई कला का विधान करती है। जिस अभिव्यक्ति में मनोवेग की उत्कट प्रेरणा रहेगी वह निश्चय ही सुंदर होगी। घर से थोड़ी दूर

पर आततायी मुसलमानों के घोड़ों की टाप सुनकर
 स्वतः प्रसूत कला अपने भाई को भोजन कराती हुई उस मध्यकालीन
 बालिका का हृदय जिन शब्दों में प्रकट हुआ था वे सरल होने पर भी क्या मर्मस्पर्शी नहीं हैं?—सचमुच मनोहर है वह गीत! राजस्थान की जिन अशिक्षित कुमारियों की अवहेलना जगत् अधकूप की हेय निवासिनी कह कर करता है उनका भी उल्लास जब मॉड़ की कोमल स्वर-लहरी में फूट पड़ता है तब क्या वह सुंदर नहीं होता? पिछले जर्मन-युद्ध में गए हुए सैनिकों को प्रोषित-पतिकाएँ अपने प्रिय पतियों की स्मृति में, दैनिक काम-धंधों के बीच-बीच में, जो विरह-गीत गाया करती थीं उनकी सतत स्मृति क्या अब भी हृदय को तीर की तरह आर-पार विद्ध नहीं कर देती? कौन साहस कर यह कह सकता है कि ये सुंदर अभिव्यक्तियाँ नहीं हैं! हमें कविवर सुमित्रानंदन पंत के ये शब्द—

‘सुति की ये स्वप्निल मुस्कान
 वन्य विहगों के गान’

और—

‘रुधिर से फूट पड़ी अनजान
 पल्लवों की यह सजल प्रभात’

—उनकी घाटिका पल्लवों से, इस वन-वीथी के पल्लवा के लिए कहीं अधिक उपयुक्त प्रतीत होते हैं। भले ही उनमें सात अनंत के निभृत आलिंगन का प्रत्यक्ष वर्णन न हो, सुछवि के छाया-वन की

साँस न हो, हीरक-से तारों को चूर-चूर कर प्याला न बनाया गया हो, किंतु वे हैं अनुभूति-मूलक अभिव्यक्तियों ! देश में फैले हुए

छोटे-छोटे ऐसे ही छोटे-छोटे गीतों के आधार पर महाकवि अपने भाव-खड्डों के महाकाव्यों का निर्माण करते हैं। स्वतःप्रसूत गीतों आधार पर में व्यक्तित्व का विकास उतना नहीं हो सकता जितना काव्य-निर्माण चेतनायुक्त होकर काव्य-निर्माण में। रामायण और महाभारत में वाल्मीकि तथा व्यास का व्यक्तित्व बहुत स्पष्ट नहीं हो सका है। इसका कारण यह है कि इन दोनों महाकाव्यों में भारतीय जीवन के ऐसे मिश्रित वर्णन हैं जिनमें से कवि के व्यक्तित्व का ज्ञान प्राप्त करना कठिन हो जाता है। रामायण पढ़ते समय हमारे हृदय में वाल्मीकि की बहुत-कुछ धाक बनी रहती है, पर व्यास का अस्तित्व एक दूसरे ही ढंग से महाभारत में व्यक्त हुआ है। यदि इन दोनों महाकवियों ने स्वयं अपने को भी अपने महाकाव्यों में एक-एक पात्र बना न लिया होता तो वह ज्ञान भी जो उन दोनों के स्रवध में हमें प्राप्त है, न हो सकता। इसमें सदेह नहीं कि देश में प्रचलित गीतों के चित्र उतने पूर्ण नहीं होते, उनमें विस्तार का उतना ध्यान नहीं रहता, उनके रंग उतने भड़कीले नहीं होते, पर हमें तो यह अपूर्णता उस पूर्णता से कहीं अधिक अच्छी लगती है। संस्कृत, हिंदी, अंगरेजी की बहुत-सी मुक्तक कविताओं में हमने ऐसी अपूर्णता देखी है। वास्तव में यह आकस्मिकता की परिचायक है। यह बात नहीं है कि अभिव्यंजना ही अपूर्ण होती है। ऐसा तो हो ही नहीं सकता; केवल ब्राह्म उपकरण अपूर्ण-से दिखाई देते हैं, अपूर्णता का आभास होता है। उनके वे मुक्तक काव्य आरंभ में सरल स्वाभाविक शब्दों में रेखा-चित्र-से बनाते चलते हैं, भाव धीरे-धीरे

जागरित होता चलता है, पर अत होते-होते कवि की लेखनी स्वयं जैसे उचेजित हो उठती है, एक दो उक्तियाँ ऐसी मर्म-स्पर्शिनी बन पड़ती हैं कि सारे काव्य के साथ पाठक या श्रोता का हृदय भी एक अत्यंत ऊँची रस-भूमि पर पहुँच जाता है ।

कोई संवेदन, कोई मानसिक अनुभव तब तक कला का स्वरूप ग्रहण नहीं करता जब तक वह हमारी आध्यात्मिक सत्ता का ही एक अंग नहीं बन जाता, और यह सौभाग्य सवेदन और कला उसे तभी प्राप्त हो सकता है जब वह इस आध्यात्मिक क्रिया की सहायता से आकृति में परिणत हो जाय ।

हमारी आत्मा अपनी क्रिया से संवेदन तथा उसके कारणभूत इन्द्रिय-बोध और प्रभाव को सर्वथा रूपांतरित कर देती है । उन पर अपने विशेषत्व की छाप लगा कर वह अपनी श्रेणी का ही बना लेती है । निर्विकार तथा शुद्ध संवेदन की स्थिति, कला की दृष्टि से, एक निष्क्रिय अवस्था है । हम उसका अनुभव कर सकते हैं, सृजन नहीं । कितनी बार हमें संवेदन होते हैं, हम जानते हैं हमारे हृदय में कुछ-न-कुछ हो रहा है, किंतु क्या हम उन्हें सदा व्यक्त कर सकते हैं ?

पशु और मानव प्रकृति की मूल वृत्तियाँ तो पशु के ही समान मनुष्य का हैं, उसकी विशेषता है सृजन-शक्ति । पशु भी अपने भेद पुराने मालिक के घर से सदा के लिए विदा किए जाने पर शोकाभिभूत हो जाता है, कभी-कभी वह नए मालिक को छोड़ कर फिर पुराने मालिक के ही द्वार पर चला आता है । अपने बच्चे को बाल-सुलभ उल्लास में इधर-उधर उछलते-किलकिले देखकर उसके भी रोम-रोम सिर उठते हैं । अपने बच्चे के निष्फट स्मिती दूसरे पशु या मनुष्य को आते देखकर अनिष्ट की आशंका से उसके

सींग भी ठीक मारने की मुद्रा में स्थित हो जाते हैं ! ऐसा करने से अपनी संतान के प्रति उसके ममत्व-भाव की रक्षा होती है। इतना कर चुकने पर भी पशु काव्य प्रस्तुत नहीं कर सकता, क्योंकि उसे वैसी प्रेरणा ही नहीं होती। यदि कोई अपनी प्रणयिनी के आसव की प्याली-जैसे विवाधरो को, उसके भ्रूकुटि-विलास को, उसके उभड़ते हुए यौवन को, उसकी सहज चपल मनमोहनी चेष्टाओं को देख कर आलिंगन की लालसा से आगे बढ़ सकता है तो यह सदा सत्य नहीं है कि वह रसिक-शिरोमणि विहारीलाल की तरह ही हावों की सुंदर योजना प्रस्तुत करने में सक्षम हो सकेगा। हाँ, यदि वह एकांत में बैठकर उसी रति-भाव से प्रेरित हो अपने मानस-पट पर उसी सुंदर रूप का अपने भावों के मनोहर रंगों में रंगा हुआ एक चित्र अपनी कल्पना-तूलिका से उपस्थित कर सकता है तो, संभव है, वह कला का विधान कर सकता है। यहाँ यह बात याद रखनी होगी कि अनुभूत संवेदन की केवल स्मृति से ही काम न चल सकेगा। कलात्मक अभिव्यक्ति और भाव-प्रेरित सहज अनुभाव एक ही कोटि के नहीं। एक हमारी आत्मा का काम है, दूसरा हमारे मन का।

पहले हम कह चुके हैं कि अभिव्यक्त होने के लिए वस्तु, भाव और मनोराग को विकसित होकर सहजानुभूति का रूप ग्रहण करना पड़ता है। एक बार सहजानुभूति के रूप में अभिव्यंजना करना पड़ता है। एक बार सहजानुभूति के रूप में अभिनय परिणत हो जाने पर उनका अभिव्यक्त होना अनिवार्य का योग है। हमारा अतःकरण उतनी ही सहजानुभूतियों का निर्माण कर सकता है जितनी को वह अभिव्यक्त करने में समर्थ होता है। हम अपनी सहजानुभूति को केवल शब्दों में ही प्रकट नहीं करते, बल्कि अपने अनुभावों और इंगितों से भी उसको व्यक्त

करने की चेष्टा करते हैं। जब कोई अल्हड़ और सहृदय ग्रामीण युवक अपनी प्रिय बाला को पनघट पर अपने घड़े में जल भरते हुए देख लेता है और दूसरों की दृष्टि बचाकर या किसी बहाने से ही उससे अपने मन की दो-एक बात कर आता है तब क्या वह अपनी मित्र-मंडली में उस बाला की चेष्टाओं का वर्णन केवल शब्दों में ही करता है? उस अभिव्यक्ति में उसका सारा शरीर योग देता है। उस प्रिय बाला का जल में घड़े का डुबोना, फिर अपनी गोल-गोल बाहुओं को ऊपर उठाकर केश-पाश सँभालना, गेंडुली को झाड़ कर सिर पर रखना, भरे हुए घड़े को उठाकर घुटने पर रख थोड़ा पानी उलीचना और पुनः उसको सिर पर रख अपनी सहेलियों के साथ विहँसती बातचीत करती हुई घर जाने के दृश्य का वर्णन जिस उमग के साथ—जिस भाव-भंगिमा के साथ—नह करता है उसमें अनुभावों के द्वारा अभिनय भी होता चलता है। उसकी सब क्रियाएँ मिलाकर अभिव्यंजना हैं, सब मिलाकर कला हैं।

आदरणीय आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है—‘उक्ति-वैचित्र्य या अनूठेपन पर जोर देने वाले हमारे यहाँ भी हुए हैं और योरप में आचार्य शुक्ल भी आजकल बहुत जोर पर हैं, जो कहते हैं कि कला के विचार— या काव्य में अभिव्यंजना (Expression) ही समीक्षा सब-कुछ है, जिसकी अभिव्यंजना की जाती है वह कुछ नहीं १।’ पिछले अध्याय में हम यह लिख आए हैं कि आकृति-विधान तो अभिव्यंजना के लिए प्रधान बात है ही, काव्य-रस को छोड़ने से भी उसका काम नहीं चलता। काव्य-रस का तिरस्कार करना अभिव्यंजनावाद का कदापि लक्ष्य नहीं है। जिस रूप में

अभिव्यंजना होती है उससे भिन्न अर्थ आदि का विचार कला में वस्तुतः अनावश्यक है, किंतु उक्ति की प्रकृति और आकाक्षा पर ध्यान देना आवश्यक है। यूरोपवाले लक्षणा से जितना काम लेते हैं उतना हमलोग नहीं, इसी कारण लक्षणा-पूर्ण उक्तियों का मर्म हम बहुधा समझ ही नहीं पाते। हमारे यहाँ व्यंजना की प्रकृति पर अपेक्षाकृत विशेष ध्यान दिया गया है। लक्षणा और व्यंजना दोनों का विचार कला में होना चाहिए। जिस रूप में कला व्यक्त हुई है उससे भिन्न रूप में कला के जीवन की रक्षा संभव नहीं। महाकवि वाल्मीकि की किसी उक्ति का यदि हम अपने शब्दों में अर्थ करें तो वह उनकी कला न रहेगी और हम उससे फिर कला-विधान कर सकेंगे या नहीं, यह बहुत दूर की बात है। राम की इस उक्ति में—

न स सकुचितः पन्था येन वाली हतो गतः ।

उनका उपर्युक्त श्लोकार्द्ध ही कथन माना जायगा। यदि इसके अर्थ—जिस प्रकार वाली मारा गया उसी प्रकार तुम भी मारे जा सकते हो—में भी उतना ही काव्यत्व माना जाय तो कवि के पद-सघटन या रचना-नैपुण्य की प्रशंसा करना व्यर्थ है। राम की उक्ति में ही काव्यत्व या कला है, उसके अर्थ या व्याख्या से कला का निजी रूप विकृत हो जाता है। यदि उक्ति में स्वभावतः अर्थ-व्यक्ति की शक्ति नहीं तो उसे अभिव्यंजना क्या, उक्ति भी कहना भ्रामक है। एक उदाहरण और लीजिए। स्वर्गीय गंगाप्रसाद अग्निहोत्री की 'रस-वाटिका' से उद्धृत और आचार्य शुक्ल का विवेचना किया हुआ १ एक वाक्य है—'यह लड़का अपने घर का दीपक है।' इस वाक्य से यही व्यंजित

१. आचार्य रामचंद्र शुक्ल: जायसी-ग्रंथावली, (भूमिका)

होता है कि यह लड़का होनहार है और स्वजनो की आशा इस पर लगी हुई है। अभिव्यंजनावादी भी इस वाक्य से यही तात्पर्य समझेंगे। कोई यह समझने की भूल नहीं कर सकता कि इस लड़के के रहने से घर में रोशनी करने के लिए तेल की बचत होती है। लक्षणा की सहायता से जो अर्थ व्यंजित होता है वही मुख्य है। उससे भिन्न अर्थ की योजना नहीं हो सकती।

अभिव्यंजनावाद में रसवादियों की भाँति न रस व्यंग्य रखा गया है, न ध्वनिवादियों की तरह वस्तु ही। यदि सहजानुभूति हो तो अभिव्यंजनावादी भाव-व्यजना और वस्तु-व्यजना अभिव्यंजना-वाद् में भाव-व्यजना तथा एक उक्ति लेते हैं—‘एक पत्ता भी नहीं हिलता है।’ वस्तु-व्यंजना इस उक्ति का यथार्थ अभिप्राय क्या है, यह अभिधा और लक्षणा से स्पष्ट नहीं होता। व्यंजना वाले कई प्रतिबंधों १ पर ध्यान देकर कहेंगे, यह आर्थी व्यंजना है और इसका अर्थ ‘हवा नहीं चलती है,’ है। हवा का न चलना वस्तु है और इसी की व्यंजना की गई है। अभिव्यंजनावादी वस्तु-व्यजना में भाव-व्यजना से कम काव्यत्व नहीं मानते। जो बात कलाकार की आध्यात्मिक सत्ता से सबंध नहीं रखती, जो वस्तु मनोरंजक नहीं होती, जो हमारी रागात्मिका वृत्तियों पर प्रभाव नहीं डाल सकती, वह चाहे क्रोचे की सहजानुभूति हो, चाहे एडिशन की कल्पना हो, चाहे कालिदास की काव्य-कला हो, हमारे अंतःकरण में कोई संश्लिष्ट स्वतःपूर्ण चित्र

१ आर्थी व्यंजना में अर्थ की स्पष्टता के लिए वक्ता, बोधव्य, वाक्यार्थ का सन्निधान, सामीप्य, देश, काल, चेष्टा तथा प्रकरण पर ध्यान देना पड़ता है।

नहीं उपस्थित कर सकती। अतः भाव हो या वस्तु, उसकी व्यञ्जना में कलाकार की मार्मिकता चाहिए। जितना काव्यत्व भाव-पक्ष में होता है उतना विभाव-पक्ष में न रखने से समस्त काव्य का ही सौंदर्य नष्ट हो जायगा।

आचार्य शुक्ल के मतानुसार अभिव्यञ्जनावानुभूति या प्रभाव का विचार छोड़कर केवल वाग्वैचित्र्य को पकड़ कर चला अभिव्यञ्जनावानुभूति है। यहाँ पर यह स्पष्ट कर देना उचित है कि अनुभूति, प्रभाव अभिव्यञ्जनावानुभूति का थोड़ा-बहुत सबंध अनुभूति और वाग्वैचित्र्य प्रभाव तथा वाग्वैचित्र्य तीनों से है। विना अनुभूति का स्थान के सहजानुभूति का होना ही असंभव है। यहाँ अनुभूति और सहजानुभूति का अंतर स्पष्ट करने के लिए यह कहना आवश्यक है कि अनुभूति बाह्य जगत् के प्रभाव से उत्पन्न होती है और सहजानुभूति कल्पना का बोध-पक्ष है। कल्पना के मूल में अनुभूति का कितना हाथ है, यह उसके तत्त्व से परिचय रखनेवाले अच्छी तरह जानते हैं। इस रूप में यह बात सच्ची है कि अनुभूति को जितनी व्यापकता यहाँ मिली है उतनी क्रोचे के अभिव्यञ्जनावानुभूति में क्या, यूरोप के किसी साहित्यिकवाद में नहीं। प्रभाव के विषय में यही कहा जा सकता है कि जो सौंदर्य-विधान अच्छा होगा उसमें प्रभविष्णुता स्वतः आ जाती है। कलाकार की आध्यात्मिक सत्ता जिस सौंदर्य-विधान में सन्निहित रहेगी वह मनुष्य की रागात्मिका वृत्तियों को अपनी ओर आकर्षित किए बिना नहीं रह सकता। अभिव्यञ्जनावानुभूति सौंदर्य-विधान से भिन्न नहीं है। अब केवल वाग्वैचित्र्य पर विचार करना है। वाग्वैचित्र्य अभिव्यञ्जनावानुभूति का व्येय नहीं, किन्तु यह अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि उसमें वाग्वैचित्र्य

केलिए स्थान ही नहीं है। यदि कलाकार का ध्यान केवल अपने कथन की विचित्रता में ही लगा रहे तो अवश्य ही वह काव्य न कर एक तमाशा खड़ा करेगा। क्लिष्ट कल्पित वक्रता सर्वथा निंदनीय है। स्वभावतः ही कथन में जो वक्रता उत्पन्न हो उसमें ही काव्यत्व मान सकते हैं, किंतु काव्यत्व की समस्त व्याप्ति इसी वक्रता में समझना बड़ी भूल होगी। मूल वस्तु में काव्यत्व नहीं रहता, उसकी सच्ची व्यञ्जना में काव्यत्व मानना चाहिए। अभिधा द्वारा सीधे कथन में काव्यत्व न मानकर व्यञ्जक वाक्य में उसकी अवस्थिति मानी जाती है। अभिव्यञ्जनावाद में वाग्वैचित्र्य को जितना स्थान मिला है उससे अधिक कलाकारों ने उसके नाम पर वाग्विस्तार किया है। वाग्वैचित्र्य हृदय की गभीर वृत्तियों से वस्तुतः संबध नहीं रखता और इसी कारण यह चाहे भाव-पक्ष हो या विभाव-पक्ष, काव्य के नित्य स्वरूप के अंतर्गत नहीं लिया जा सकता। इससे केवल एक ही मनोवृत्ति का शमन होता है। वाद-विषयक जितनी रचनाएँ हैं उन्हें देखते हुए क्रोचे महोदय को भी आचार्य शुक्ल के शब्दों से सहमत होना पड़ेगा।

आचार्य शुक्ल के शब्दों में 'योरप का यह अभिव्यञ्जनावाद हमारे यहाँ के पुराने वक्रोक्तिवाद—वक्रोक्तिः काव्यजीवितम्—का ही नया रूप या विलायती उत्थान है।' अभिव्यञ्जनावाद में वाग्वैचित्र्य अभिव्यञ्जनावाद का कितना स्थान है, यह संक्षेप में पहले लिख और वक्रोक्तिवाद आए हैं। वक्रोक्तिवाद का प्रधान लक्ष्य ही वक्रता-पूर्ण उक्ति है। दोनों मूलतः एक नहीं माने जा सकते और एक दूसरे से प्रभावित हुआ है, न यही कहा जा सकता है। दोनों की प्रकृति

में यूरोप और भारतवर्ष की प्रकृति की तरह असमानता है। वक्रोक्ति-वाद की प्रकृति अलंकार की ओर विशेष तत्पर दिखाई देती है, लेकिन अभिव्यज्जनावाद का बाह्य रूप से अलंकार के साथ कोई संबंध नहीं है। अलंकार अनुगामी होकर अभिव्यज्जना के पीछे चल सकता है, वक्रोक्ति के साथ की भोंति सहगामी होकर नहीं। इसका कारण यह है कि वक्रोक्तिवाद का जन्म और विकास उसी वातावरण में हुआ है जहाँ बहुत दिनों तक अलंकार की तूती बोलती रही है। अतएव उसमें वैसे वातावरण के स्कार का रहना संभव ही है। अभिव्यज्जनावाद में वक्रता-पूर्ण उक्तियों का तो मान है ही, साथ ही स्वाभावोक्तियों के लिए भी उसमें यथेष्ट स्थान है। जिस उक्ति से किसी दृश्य का मनोरम चित्र-ग्रहण हो वह वक्रता-हीन रहने पर भी अभिव्यज्जनावाद की चीज है। वक्रोक्तिवाद में स्वाभावोक्ति को स्थान नहीं दिया गया है। अभिव्यज्जनावाद के चित्रण में स्पष्ट तीव्रता रहती है। उसमें पाठक या श्रोता को बहुत सोचने-विचारने की जरूरत नहीं पड़ती। नग्न रूप से कुछ कह देने के काव्यत्व नहीं समझा जाता; साथ ही अपने भावों को अलंकार की तहों में लपेट कर दिखलाना भी उससे अधिक मूल्य नहीं रखता। अभिव्यज्जनावाद और वक्रोक्तिवाद में जितनी समानता है उससे कहीं विशेष विषमताएँ हैं।

मनुष्य का चरित्र ही मनोवेगों के घात-प्रतिघात का परिणाम है। एक ओर हमारी व्यक्तिगत स्वाभाविक प्रवृत्ति रहती है और दूसरी ओर बृहत्तर सामाजिक शिष्टता। हमारी इच्छा, मानवचरित्र वासना, कामना, विचार आदि का समाज की रीति, का निर्माण परंपरा, सभ्यता, कानून आदि से सदा संघर्ष होता रहता है। हम वही काम और उसी ढंग से कर सकते हैं जिसका

समर्थन समस्त नहीं, तो कम-से-कम उसका एक बड़ा अंश करे। समष्टि को छोड़कर व्यष्टि के प्रति भी हमारी यही परिस्थिति रहती है। हमारे मन में जितनी भावनाएँ उठती हैं उन सब को बिना विचारे किसी व्यक्ति के समुख हम प्रकाशित नहीं कर देते। उनमें से कुछ भावनाओं को, जीवन की गति-विधि तथा नैतिकता पर विचार रखते हुए, चुन कर अभिव्यक्त करते हैं। अतएव मन में १ किसी भावना के उदित होते ही हम यह निश्चित करते हैं—किससे कहें, कैसे कहें, कब कहें? कभी-कभी जल्दबाजी में हम बिना सोचे-विचारे कुछ बोल जाते हैं। कभी अपने कथन के औचित्य तथा युक्तिपूर्णता पर हमें हर्ष होता है और कभी उसके १ किसी शब्द के बोलने के पहले हमारे अंतःकरण में कितने व्यापार होते हैं, इस विषय पर पाठकों की जानकारी के लिए थोड़ा प्रकाश डालना अनुचित न होगा। लोकमान्य बालगंगाधर तिलक ने अपने गीता-रहस्य में इस पर थोड़ा प्रकाश डाला है। जब हम कभी किसी परिचित व्यक्ति को देखते हैं तब उसे पुकारने की इच्छा होने पर हम क्षण कह उठते हैं—‘मोहन!’ इतने समय में ही अंतःकरण में कई व्यापार हो जाते हैं। पहले हम अपनी आँखों से एक व्यक्ति को देखते हैं। फिर परिचय की स्मृति जगती है। मन के द्वारा यह सस्कार बुद्धि को प्राप्त होता है कि परिचित व्यक्ति को पुकारना चाहिए। बुद्धि की आज्ञा पाते ही मन में बोलने की इच्छा होती है और हमारी जिह्वा से अकस्मात् निकल पड़ता है—‘मोहन!’ पाणिनि ने शब्दोच्चारण-क्रिया को वर्णन इसी प्रकार किया है—‘आत्मा बुद्ध्या समेत्याख्यान् मनो युक्ते विवक्षया। मनः कायाग्निमाहन्ति स प्रेरयति मासुतम्। मासुत-स्तूरसि चरन् मंद्रं जनयति स्वग्म्।’ —पहले आत्मा बुद्धि के द्वारा सब बातों का आकलन कर मन में बोलने की इच्छा उत्पन्न करती है और जब मन कायाग्नि को उसकाता है तब कायाग्नि वायु को प्रेरित करती है। तदनंतर वह वायु छाती में प्रवेश कर मंद स्वर उत्पन्न करती है।

अनौचित्य और अनुपयुक्तता पर पश्चात्ताप । इस प्रकार जिस बात को हम 'रामप्रसाद' से कह सकते हैं उसी को 'शिवप्रसाद' से नहीं कह सकते । प्रत्येक व्यक्ति के लिए हमारे मन में अलग-अलग भाव और भिन्न-भिन्न विचार रहते हैं और इन्हीं से प्रेरित होकर हम कुछ कहते या करते हैं । इसी तरह जन-समाज के प्रति भी हम वही विचार प्रकट करते हैं जो हमारी प्रकृति और सभ्यता के संघर्ष-से उत्पन्न होता है । काव्य-रचना भी हमारे इसी संघर्ष का परिणाम है । हमारी रचना में कहीं हमारी प्रकृति विशेष लक्षित रहती है, कहीं सामाजिक शिष्टता और कहीं दोनों । इसी प्रयत्न के कारण काव्य में यथार्थवाद और आदर्शवाद का विधान किया जाता है । कला दोनों प्रकार के वादी के लिए सुरक्षित है । अभिव्यञ्जनावाद में किसी एक वाद का पक्षपात नहीं है ।

पारस्परिक बातचीत या किसी वाद-विवाद में जब हमारे मत एक-दूसरे से भिन्न होते हैं तब इसका कारण विशेषतः यह नहीं होता अनुभव और कि हमारे अनुभव भिन्न-भिन्न हैं, बल्कि उस विषय निर्णय— के हमारे निर्णय ही परस्पर विरोधी होते हैं । प्रभाववादी अभिव्यञ्जना और कला की समीक्षा के सवध में समीक्षा की भी यही बात है । कोई भी सच्चा समीक्षक किसी समीक्षा विषय की समीक्षा में केवल अपने आंतरिक प्रभावों की व्यञ्जना नहीं करता, प्रत्युत अनुभव और अनुमान के आधार पर अपने समान अन्य मनुष्यों की प्रकृति के साथ अपनी प्रकृति का सामंजस्य रखता है । यदि ऐसा न हो तो उसकी समीक्षा आत्म-कथा से अधिक महत्त्व नहीं रख सकती । मनोविज्ञान की दृष्टि से रुचि-वैचित्र्य होना बहुत संभव है, पर समीक्षा में केवल इसकी

प्रधानता नहीं रहनी चाहिए। प्रभाववादी (Impressionist) समीक्षा में मानव प्रकृति के इस सामंजस्य को महत्त्व नहीं दिया गया है। इसी कारण उस प्रकार की समीक्षा लोकोपकारिणी नहीं सिद्ध हो सकी। काव्य-रचना की प्रगति को बढ़ाने के लिए विशुद्ध व्यक्तिगत समीक्षा सर्वथा सामर्थ्य-हीन प्रमाणित हुई है। अपनी आत्म-कथा में भी मनुष्य अपने चरित्र को लोक-व्यवहार में प्रदर्शित करता है, फिर समीक्षा के लिए तो यह नितांत आवश्यक है कि वह मानव प्रकृति का पूर्ण सामंजस्य रखे। यदि समीक्षा निरपेक्ष हो तो कला का विधान भी वैसा ही क्यों न हो जिससे कलाकार को यह कहने का अवसर मिले—मैंने मानव-जीवन और लोक-रुचि का तिरस्कार कर नए ढंग से कला-निर्माण किया है। जगत् की उपेक्षा की मुझे चिंता नहीं। ऐसे कलाकार की प्रशंसा करने के लिए कोई तत्पर हो या न हों, ब्रेडले महोदय तथा डटन साहब अवश्य ही ऐसे कलाकार की पीठ ठोक देंगे।

अभिव्यञ्जनावाद के ऊपर वस्तु-हीनता का जो आक्षेप किया जाता है उसकी चर्चा हम पीछे कर चुके हैं। अभिव्यञ्जना के लिए वस्तु आवश्यक है, यह भी प्रतिपादित हो चुका है। मानव प्रकृति की यह विलक्षणता है कि वह सदा अपने आनंद के प्रयत्न में व्यस्त रहती है।

वस्तु और
विज्ञान-विधि का
महत्त्व

हम कभी वस्तु को महत्त्व देते और कभी विधान-विधि या रचना-शक्ति को और कभी दोनों को। अपनी प्रेमिका का प्रेम-यत्र पाकर कोई प्रेमी उसमें शैली की सौष्ठव या रचना की निपुणता नहीं खोजता। उसमें उसे जो कुछ मिल जाता है उसी के प्रभाव से उसके हृदय में भावों का एक नया विश्व बन जाता है।

हमारे प्रशंसा करने के मूल में ही किसी वस्तु का महत्त्व छिपा रहता है। स्पिनोजा (Spinoza) ने इसका स्पष्टीकरण इस तरह किया है कि किसी वस्तु को उत्तम समझ कर हम नहीं चाहते, बल्कि हम उसे चाहते हैं इसी कारण वह उत्तम है। उत्तम और मध्यम का प्रश्न उपयोगितावाद का है और जीवन से अलग रह कर उपयोगितावाद का कोई अर्थ ही नहीं हो सकता। प्रेमिका के प्रेम-पत्र या छोटे भाई या बहन के स्नेहपूर्ण पत्रों में विशेषतः हम यही देखते हैं कि उन पत्रों में उनका हृदय किस रूप में प्रकट हुआ है और इस कार्य में हम अपनी कल्पना से बहुत सहायता लेते हैं।

रचना-शक्ति या अभिव्यञ्जना के विषय में कवींद्र रवींद्र के शब्दों में यह समुचित रूप से कहा जा सकता है—केवल अभिव्यक्त करने

रचना-नैपुण्य की लीला से ही प्रकाशित की गई रचनाएँ साहित्य में अनादृत नहीं हुईं। उनके द्वारा मनुष्य का महत्त्व केवल अपनी क्षमता को व्यक्त कर आनंद-दान

करता है, यह बात नहीं; किंतु किसी भी उपलक्ष्य के द्वारा एक मात्र अपनी अभिव्यक्ति के साथ खेल कराने में उसे जो आनंद मिलता है वह हमारे हृदय के भीतर एक बड़े आनंद को संचारित कर देता है। साहित्य के जो उपकरण हैं, साहित्य के राज्य में उनका मूल्य कम नहीं है। इसी कारण बहुधा केवल भाषा का सौंदर्य, केवल रचना की निपुणता भी साहित्य में आदर प्राप्त करती है।' उपर्युक्त कथन वस्तुतः बहुत महत्त्व का है। गद्य कवि बाणभट्ट की 'कादंबरी' जिस विशाल काय में है उसका दशमांश ही

१. रवीन्द्रनाथ ठाकुर: साहित्य (साहित्य और सौंदर्य) पृ० ७८

शायद कथा-वस्तु हो, किंतु कलाविद् वाणभट्ट ने अपने अभिव्यञ्जना-कौशल से उसी को कितना वृहत् मनोरम बना दिया है। शायद ही किसी रसिक पाठक का जी उससे ऊबे। श्रीहर्ष के नैषध महाकाव्य का कलेवर भी अभिव्यञ्जना-कौशल के सहारे ही बड़ा है। कथा—विन्यास को हम आविष्कार कह सकते हैं, किंतु अभिव्यञ्जना या चरित्र-चित्रण संपूर्णतः कलाकार की अपली सृष्टि है। सृष्टि का अर्थ नई वस्तु को उत्पन्न करना नहीं है; प्रत्युत अव्यक्त वस्तु को व्यक्त करना है। रामायण और महाभारत की कथाओं तथा उप-कथाओं के आधार पर बहुत से काव्य, नाटक आदि की रचनाएँ हुई हैं, परंतु हम उन काव्य, नाटक आदि को, मूल कथानकों की जानकारी रखने पर भी, कलाकार के अभिव्यञ्जना-कौशल से आनंद उठाने के लिए बड़ी उमंगों के साथ पढ़ते हैं। अभिव्यञ्जना के भीतर ही कलाकार यथार्थ रूप से जीवित रहता है, भाव और कथा-वस्तु में नहीं। यही अभिव्यञ्जना काव्य की वास्तविक सृष्टि है। पुनः यदि हम कवींद्र रवींद्र के शब्दों में कहें तो कह सकते हैं कि 'भाव, विषय और तत्त्व साधारण मनुष्यों के भी होते हैं। उन्हें यदि एक मनुष्य बाहर नहीं करता तो काल-क्रम से कोई दूसरा करेगा, किंतु रचना लेखक की संपूर्ण रूप से अपनी होती है। वह एक मनुष्य की जैसी होगी दूसरे की वैसी नहीं होगी ?।' यही कारण है कि हम किसी एक ही बात के लिए एक से दूसरे की अधिक प्रशंसा किया करते हैं। कलाकार केवल अपनी कला का ही विधान नहीं करता, प्रत्युत कला के उपलक्ष्य से वह अपने व्यक्तित्व को प्रकाशित करता है। व्यक्तित्व की भिन्नता ही कला-निर्माण के भेद का निरूपण करता है।

अभिव्यंजना को भाव-प्रकाशन की शैली मानकर चलने से उसमें कलाकार के व्यक्तित्व की खोज करनी पड़ेगी। कथा-वस्तु तथा जीवन-वृत्त दोनों दो भिन्न चीजें हैं। मनुष्य कलाकार के व्यक्तित्व की पूर्ण रूप से कभी अपने को व्यक्त नहीं करता। अपूर्ण अभिव्यक्ति कितने काव्यकारों की जीवनियों तथा दंत कथाओं से यह पता चलता है कि जितना द्वंद्व उनके जीवन में रहा उतना उन्होंने अपने काव्यों में अंकित नहीं किया और जितना काव्यों में व्यक्त किया उतनी विषमता उनके जीवन में रही नहीं। अपने नाटकों में शेक्सपियर ने बहुत हत्याएँ की हैं, पर उन्होंने अपने जीवन में प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से एक भी हत्या की हो, ऐसा हम नहीं जानते। वाल्मीकि, तुलसी, सूर आदि के आरंभिक जीवन की दंत-कथाओं में जिस क्रूरता, जिस मूर्खता और जिस विलास-प्रियता के वर्णन किए जाते हैं उन्हें हम उनकी रचनाओं में खोजने पर भी नहीं पाते। अब इन कथाओं का आध्यात्मिक तत्त्व इस प्रकार समझा जाता है कि वाल्मीकि ने अपनी रचना में क्रूरता के बदले कृपालुता, कालिदास ने मूर्खता के बदले विदग्धता और तुलसी तथा सूर ने विलास-प्रियता के स्थान पर राम और कृष्ण के प्रति अपनी अनन्य भक्ति प्रदर्शित की है।



तीसरा अध्याय

रसानुभूति का तत्त्व

सौंदर्य-भावना और आनंद में जो भेद बताया जाता है वह सर्वथा निर्विवाद नहीं है। आनंद को प्राप्त कर हम अपनी इन्द्रिय सौंदर्य और और मनोवेग को तृप्त करते हैं, परंतु सौंदर्य की आनंद भावना के समय हम अपने सामान्य स्तर से कुछ ऊपर चले जाते हैं। हमारा मनोवेग शांत हो जाता है और हम अपने को उस भावना की उपलब्धि से ही कृतार्थ समझते हैं, वस्तु-प्राप्ति की इच्छा नहीं करते। यदि ऐसा करें तो सौंदर्य की सत्ता पर निजत्व या उपयोग की कामना का आवरण पड़ जायगा और उसकी विशुद्धता उसी क्षण नष्ट हो जायगी। अपने व्यक्तित्व को भूलकर ही सच्ची सौंदर्योपासना हो सकती है। अपनी प्रेमिका सब को अच्छी लगती है, चाहे उसमें सौंदर्य का अभाव ही क्यों न हो। हृदय का भाव सौंदर्य के अभाव को अज्ञात रूप से इस प्रकार पूरा कर देता है कि प्रेमी को अपनी प्रेमिका की असुंदरता खटकती ही नहीं। भाव में परिवर्तन होते ही सौंदर्य का अभाव झलकने लगता है। अतएव जो स्वार्थ-संधान का विषय है वह सौंदर्य की शुद्ध भावना को उद्भूत नहीं कर सकता। भावुक और कुशल कलाकार पर्वत-श्रेणी के लता-द्रुमों को चीरती हुई, चट्टानों के साथ अठखेलियाँ करती हुई निर्झरिणी को प्यासे की तरह नहीं देखता, लावण्यमयी ललना के विध्रम-विलास को इन्द्रिय-लोलुप की भाँति नहीं निहारता। यदि वह ऐसा करे तो उसके वर्णन में कला का शुद्ध रूप अंकित नहीं हो सकता।

हमारे प्राचीन साहित्य में प्रेमी-प्रेमिका के चित्राकण के अनेक उदाहरण मिलते हैं। वे सब निजत्व के आकर्षण या विलास की सौंदर्य में भावना के वशीभूत होकर ही चित्रित किए गए हैं।

निजत्व किसी प्रेमी की तूलिका से अंकित चित्र दूसरे का मनोरजन ठीक उसी प्रकार नहीं कर सकता। यह सर्वथा स्वाभाविक है कि चित्र-दर्शन से हृदय की विकल भावनाओं को बहुत कुछ सात्वना मिलती है। उसका चित्र कला की कोटि में न आने पर भी वह अपने हार्दिक भावों से कला की न्यूनता को पूरा कर लेता है। यदि प्रेमी कुशल चित्रकार है तो वह अपनी प्रेमिका का चित्र इतने अलौकिक तथा सुंदर ढंग से अंकित करेगा कि वास्तविकता उससे बहुत दूर जा पड़ेगी। सत्य की कृपणता विख्यात है, अतः उसकी दृष्टि में कला में भावों का न्यूनाधिक्य क्षम्य नहीं हो सकता।

सौंदर्य-भावना और काव्यानुभूति में मूलतः कुछ भेद नहीं है। शुद्ध सौंदर्य-भावना ही काव्यानुभूति की जननी है। निजत्व की जिस काव्यानुभूति संकीर्णता का, ऊपर की पक्तियों में, हम उल्लेख कर चुके हैं उसमें थोड़ी-सी विशालता होते ही वह साधारणीकरण काव्यानुभूति प्रस्तुत कर सकती है। निजी भाव का साधारणीकरण ही काव्योपयुक्त होता है। 'किसी काव्य का श्रोता या पाठक जिन विषयों को मन में लाकर रति, करुणा, क्रोध, उत्साह इत्यादि भावों तथा सौंदर्य, रहस्य, गाम्भीर्य आदि भावनाओं का अनुभव करता है वे अकेले उसी के हृदय से संवध रखनेवाले नहीं होते, मनुष्य-मात्र की भावात्मक सत्ता पर प्रभाव डालनेवाले होते हैं। इसी से उक्त काव्य को एक साथ पढ़ने या सुननेवाले सहस्रों मनुष्य उन्हीं भाव या भावनाओं का थोड़ा या बहुत अनुभव कर

सकते हैं। जब तक किसी भाव का कोई विषय इस रूप में नहीं लाया जाता कि वह सामान्यतः सब के उसी भाव का आलवन हो सके तब तक उसमें रसोद्बोधन की पूर्ण शक्ति नहीं आती। इसी रूप में लाया जाना हमारे यहाँ 'साधारणीकरण' कहलाता है १। जो भाव समष्टि से अपरिचित रहकर विकसित होता है वह काव्य में स्थान पाने का अधिकारी नहीं। जो व्यक्ति हमारे लिए क्रूर है उसमें हम सौंदर्य का दर्शन नहीं कर सकते। दूसरों के लिए वह भले ही काम-देव की मूर्ति हो, किंतु हमारे लिए वह कुछ नहीं के बराबर है। इस का कारण यही है कि सौंदर्य यथार्थतः हमारे हार्दिक भावों का ही प्रतिबिम्ब है। क्रूर के व्यक्तित्व से यदि हमारे भावों का अभिनदन हो जाय तो वही फिर हमारे लिए परम सुंदर बन जायगा। किसी व्यक्ति में सौंदर्य-तत्त्व के रहते हुए भी हम केवल अपनी घृणा या क्रोध के आरोप के कारण उसको तिरस्कृत कर देते हैं। इसी भाँति जो व्यक्ति हमारे लिए बहुत कृपालु है उसमें सौंदर्य-तत्त्व के अभाव पर भी हम सुंदरता पाते हैं। यही व्यष्टि-प्रधान भाव काव्यानुभूति के अनुकूल नहीं पड़ता। जो हमारे लिए क्रूर या कृपालु है वह यदि समस्त मानव समाज के लिए, सार्वभौम रूप से, क्रूर या कृपालु हो जाय तो इसी वृत्त पर विश्व-काव्य का निर्माण हो सकता है। यदि काव्य की रचना किसी एक ही व्यक्ति के लिए की जाती तो उसमें भावों के साधारणीकरण की आवश्यकता नहीं थी, परंतु काव्य की रचना एक के लिए नहीं होती। उसका लक्ष्य समस्त मानव समाज की सामान्य मानवता के प्रति निर्दिष्ट रहता है। इसी कारण उसमें भावों का ऐसा विधान किया जाता है जिससे एक नहीं, सभी मनुष्य प्रायः समान रूप से उन

१. आचार्य रामचंद्र शुक्ल: साधारणीकरण और व्यक्ति-वैचित्र्यवाद
(द्विवेदी अभिनदन ग्रंथ) पृ० १४८

भावो को हृदयगम कर सकें ।

काव्यानुभूति और रसानुभूति में तात्त्विक दृष्टि से थोड़ा भेद बताया जा सकता है । काव्यानुभूति की स्थिति विशेष रूप से काव्यानुभूति कलाकार में मानी जाती है और रसानुभूति की स्थिति और पाठक या श्रोता में । इसका यह तात्पर्य नहीं कि रसानुभूति काव्यानुभूति पाठक को नहीं होती या कलाकार रसानुभूति से वंचित रहता है । दोनों एक ही वस्तु के दो भिन्न-भिन्न रूप हैं । एक में विधायक कल्पना की अपेक्षा रहती है और दूसरे में ग्राहक कल्पना की । काव्य की अनुभूति होने पर ही कलाकार अपने काव्य की सृष्टि में तत्पर होता है और पाठक या श्रोता को जब तक उसमें रसानुभूति हो तब तक उसके लिए काव्य की सज्ञा ही व्यर्थ है ।

काव्य की विश्वात्मक अनुभूति के नीचे जातीयता का स्थान है । सस्कृति, सभ्यता तथा अन्य किसी कारणवश जो अनुभूति देश के बाहर स्थान नहीं प्राप्त कर सकती वह देश-व्यापी काव्य में होने पर जातीय काव्य में स्थान पा जाती है । राम जातीयता और कृष्ण के नाम में जो पावनता का भाव एक हिंदू हृदय में हो सकता है वह किसी ईसाई में सम्भव नहीं । हिमालय के गवोन्नत शिखर को देख कर किसी भारतीय कवि के हृदय में जिस भाव की सृष्टि हो सकती है वह यूरोप के कवि में शायद ही । गंगा की निर्मल धारा के प्रति जैसी अगाध श्रद्धा एक हिंदू प्रकट कर सकता है वैसी सत्तार की कोई अन्य जाति नहीं कर सकती । इस प्रकार के भाव जात्यतर्गत तथा देश से सीमित होने के कारण वस्तु-रूप में समस्त मानव समाज के अनुकूल नहीं पड़ते । ऐसे भावों में जहाँ

कहीं जीवन के शाश्वत सत्य का साधारणीकरण किया जाता है वहीं वे विश्व का ध्यान अपनी ओर आकर्षित कर सकते हैं। भावों की उत्तरोत्तर उदारता तथा विशालता से उनका क्षेत्र भी उसी परिमाण से बढ़ता जाता है। अपने दुख पर आँसू बहाना सभी जानते हैं, पर दूसरों के लिए जो कष्ट सहते हैं वे ही वृहत्तर मानव समाज की श्रद्धा का उपभोग करते हैं। जो बात जीवन-पक्ष में मान्य और सत्य है वह काव्य-पक्ष में अमान्य और असत्य नहीं हो सकती।

हमारे जीवन के चारों ओर एक ऐसा वातावरण रहता है जिसके बाहर जाना सब के लिए सरल नहीं। उस वातावरण की

संस्कार का आवरण पुष्टि हमारे जातीय महाकाव्यों से बराबर होती रहती है। यदि हमारे सामने आरम्भ से ही रामायण तथा महाभारत—जैसे महाकाव्य न होते तो हमारे संस्कार

और प्रकृति में एक उल्लेखनीय अंतर रहता। हमारी कल्पना, भाव, विचार की शैलियाँ इतनी निर्दिष्ट हो गई हैं कि इनके अतिरिक्त कुछ अन्य ढंग से सोचना भी हमारे लिए कठिन हो गया है। हमारे प्रत्येक विचार और कार्य का प्रेरक अलक्ष्य रूप से यही वातावरण है। कभी-कभी हम अपने ऊपर पड़नेवाले प्रभाव का कारण भी बता नहीं सकते। उसी काव्य से हमारा मनोरंजन हो सकता है जिसमें हमारी रागात्मिका वृत्तियाँ अपना आश्रय पा सकती हैं। यदि किसी रूप-चेष्टा के प्रति हमारी कोई सहानुभूति नहीं, यदि हमारे चित्त पर उसका कुछ प्रभाव नहीं तो किसी आध्यात्मिक प्रवृत्ति की शक्ति नहीं—चाहे वह क्रोचे की सहजानुभूति हो, एडिशन की कल्पना हो या महाकवि कालिदास की काव्य-कला हो—कि वह हमारे अंतःकरण में कोई सश्लिष्ट स्वतःपूर्ण चित्र उपस्थित कर सके।

वाल्मीकीय रामायण में मेघनाद की मृत्यु से हमारे मन में विषाद की सृष्टि नहीं होती, वरन् उससे हर्ष ही उत्पन्न होता है; चलो,

सस्कार और रामानुज लक्ष्मण पर साधातिक आक्रमण करनेवाले शत्रु से छुट्टी मिली, किंतु माइकेल मधुसूदन दत्त के मेघनाद की हत्या पढकर चित्त एक सशय में पड़ जाता है ।

देव-पूजा में निरत निःशस्त्र मेघनाद की अन्याय-पूर्ण हत्या पर हमारी अनुकंपा जगती है । हम रावण पर पड़ी हुई विपत्ति के प्रति समवेदना दिखाकर उसी के आँसू में रोना चाहते हैं, लेकिन उसी समय हमारा सस्कार कह उठता है, अरे, यह क्या करते हो ! दुश्मन की मृत्यु पर अश्रुपात ! सशय उत्पन्न होते ही रस-भग्न हो जाता है । रसानुभूति के लिए हृदय की सशय-पूर्ण स्थिति उपयुक्त नहीं होती । उसके लिए हृदय की विकार-रहित स्थिति आवश्यक है । महाकवि मिलटन के "पैराडाइज लास्ट" में जिस समय हम खुदा के दुश्मन शैतान की पीड़ा-यंत्रणा देखते हैं उस समय भी हमारी दशा बहुत-कुछ इसी प्रकार हो जाती है । पर अंतर इतना ही रहता है कि इसमें रामायण की तरह हमें सस्कार से अधिक सहयोग नहीं मिलता । ईश्वर के प्रति हमारे हृदय में जो पूज्य भाव है वही उनके प्रति हमारी समवेदना को उभाड़ता है, पर द्विविधा में हमारा चित्त उसी समय पड़ता है जब शैतान के दर्प, तेज और वीरत्व के समुख हमारा पूज्य भाव पराभूत हो जाता है, क्योंकि सद्गुण का महत्त्व ही ऐसा होता

सद्गुण का महत्त्व

है । ईश्वर से द्रोह करने के लिए हम शैतान की चाहे जितनी निंदा करें, परंतु उसके कष्ट सहने की क्षमता

की प्रशंसा भी हमें करनी ही पड़ती है । शैतान के मुँह से हमें ऐसे वचन सुनने को मिलते हैं जिनकी सत्यता पर कोई सदेह कर ही

नहीं सकता । १ प्रसिद्ध मनोवैज्ञानिक शैंड के मतानुसार प्रत्येक भाव, विचार का अलग-अलग मूल्य होता है । सबको एक साथ मिलाकर देखने से भावों का यथार्थ महत्त्व नहीं मालूम पड़ता । इश्वर-द्रोह के कारण शैतान के सब सद्गुणों को भूल जाना ऐसी ही बात है । रावण, कुम्भकर्ण, मेघनाद, दुर्योधन, शकुनि आदि के दुर्गुणों के प्रति हम अपनी विरक्ति भले ही दिखावें, किंतु उनकी थोड़ी-सी विशेषताओं के साथ भी हमारा हृदय योग देता है । एक लेखक सहस्रो पाठकों के प्रतिनिधित्व का काम करता है । अपने काव्य में वह क्रोध, घृणा, शोक, उत्साह, हास आदि की जैसी व्यञ्जना करता है । तदनुकूल ही पाठक उन सब भावों का अनुभव करते हैं । पर, इस प्रकार के प्रतिनिधित्व का काम सरल नहीं है । रसों के मनोवैज्ञानिक विवेचन से यह बात प्रकट हो जाती है कि वैसे ही भावों के साथ पाठकों का हृदय सहयोग कर सकता है जो उनकी हार्दिक वृत्तियों के अनुकूल पड़ते हो । ऐसा नहीं होने पर वह पाठकों का प्रतिनिधित्व नहीं कर सकता । उसका सारा काव्य केवल भाव-प्रदर्शक ही रहेगा, विभाव-विधायक नहीं हो सकता ।

- १ What though the field be lost ?
 All is not lost the unconquerable will,
 And Study of revenge, immortal hate,
 And courage never to submit or yield,
 And what is else not to be overcome ?

×

×

×

Here for his envy, will not drive us hence
 Here we may reign secure, and in my choice
 To reign is worth ambition, though in Hell.
 Better to reign in Hell, than serve in Heaven.
 —Milton's Paradise Lost, Bk. 1, ll. 105-109 and 260-263

रोम के पिशाच तथा नृशस सम्राट् नीरो की कथाएँ बहुतो ने सुनी होगी। वह अपने आनद के लिए गाँवों में आग लगवा देता था।

रसानुभूति के बूढो, बच्चो और स्त्रियो को वहाँ से निकल कर भागते

अयोग्य देख पुनः पकड़वा कर उन सबको उन्हीं भट्टियों में झोकवा
कथानक देता था। खूँखार जंगली जानवरों को गिजड़े में बंद कर

उसमें निरपराध व्यक्तियों को घुसा देता था। इस प्रकार लोगो को

रोते, चिल्लाते और तड़पते देखकर वह आनद से हँस-हँसकर तालियाँ

पीटता था। ऐसे दृश्य-वर्णन के प्रति काव्य का श्रोता या पाठक

नीरो के आह्लाद का कभी योग न देगा। इसके विपरीत नीरो की

नृशसता तथा हृदयहीनता पर वह क्रोध, क्षोभ और घृणा से तिलमिला

उठेगा। काव्यकार यदि यह चाहे कि जनता नीरो के आह्लाद

में योग-दान दे तो वह भी उसी के समान-नृशस समझा जायगा

और यदि वह यह चाहे कि नीरो की अमानुषिकता पर जनता—

पाठक या श्रोता—अपना क्रोध व्यजित करे तो यह उचित हो सकता

है। ऐसी नीचता के प्रति अधिकांश श्रोताओं या पाठकों के हृदय में

क्रोध की भावना विशेष उत्तेजित न होकर घृणा का उद्रेक होगा।

हमारे कहने का तात्पर्य नहीं कि ऐसे कठोरता-पूर्ण दृश्य से भी

मनुष्यों के मन में क्रोध उत्पन्न न होगा, बल्कि क्रोध व्यजित होकर

शीघ्र ही घृणा में पर्यवसित हो जायगा। क्रोध को स्थायित्व नहीं

मिलेगा। क्रोध सक्रिय होता है और घृणा निष्क्रिय। नीरो के अपराध

से पाठक का क्रोध उद्दीप्त होगा, पर उसकी नीचता पर पाठको का

ध्यान विशेष रूप से जायगा और ऐसे नीच मनुष्याकार पशु से हजार

बार पाठक अलग रहना पसंद करेंगे। स्वभाव की विलक्षणता से

कोई क्रुद्ध होकर नीरो की हत्या करने को तत्पर हो जाय, कोई घृणा

से अपनी आँखें फेर ले, कोई शोकाभिभूत होकर अश्रुपात करे और
सम्भव है, कोई उस दृश्य को शांति-पूर्वक देखने का धैर्य भी रखे ।

प्रकृति-वैचित्र्य भिन्न-भिन्न स्वभावों का आलम्बन एक ही होगा ।
और आलम्बनत्व प्रकृति की इतनी विभिन्नता होते हुए भी काव्यकार
धर्म को केवल सामान्य प्रकृति का ही विचार रखना

पड़ता है । सामान्य प्रकृति के धर्म के आधार पर उठे हुए विशेष की
व्यंजना से जो रसात्मकता प्रतीत होगी वह सर्वथा स्पष्ट रहेगी ।
व्यक्ति प्रत्येक दशा में विशेष ही बना रहेगा, पर उसके आलम्बनत्व
धर्म का सामान्य प्रकृति के आधार पर चित्रण करना पड़ेगा । पाश्चात्य
काव्य-दृष्टि में रसवाद की अपेक्षा चमत्कारवाद का ही अधिक विचार
किया जाता है । केवल कल्पना के बल से निर्मित पात्र में वह विशेषता
नहीं आ सकती जो भाव के आधार पर आ सकती है । भाव सामग्री
है और कल्पना रूप-योजना । रसानुभूति के लिए भाव की अनुकूलता
होनी चाहिए, कल्पना को अनुकूल बनाने में कठिनता नहीं होती ।

काव्य में वर्णित चरित्र के सुख-दुख के साथ हम अपने हृदय
की वृत्तियों का सामंजस्य रखते हैं । कभी प्रसन्नता से हँसते, कभी चिंता
काव्यगत पात्र के से विह्वल होते और कभी दुख से रोते हैं । वर्णित
साथ तादात्म्य आश्रय की प्रत्येक स्थिति के साथ हम तादात्म्य का

अनुभव करते हैं । यह तादात्म्य विशेषतः उसी पात्र में होता है जिसके
प्रति काव्यकार अशतः भी पक्षपात करता है । जो पात्र कुछ ऐसे
कारणों से दुख झेल रहा है जो हमारी प्रवृत्ति के अनुकूल नहीं, उसके
लिए हमारे हृदय में अनुकंपा का भाव जाग्रत् नहीं होता । शील-सद्गुण
के रहते हुए जो कष्ट सहता है उसके प्रति हमारे हृदय में बड़ी ऊँची
भावनाएँ उठा करती हैं । हम उसे शीघ्र ही कष्ट-मुक्त देखने की अभिलाषा

रखते हैं। इस प्रकार की भावनाएँ साधारणीकरण से ही उठती हैं।

बाह्य जगत् में सुख-दुख के संश्रव को देखकर हमारे चित्त पर जो प्रभाव पड़ता है उससे और काव्यगत चरित्र के प्रभाव में अंतर बाह्य और है। एक का आवेग दुर्दम्य होता है और दूसरे का काव्यगत कोमल तथा मधुर। बाह्य जगत् में हम एक प्रकार की प्रभाव परवशता का अनुभव करते हैं। अपनी चेष्टा से हम भले ही विपत्ति का पहाड़ अपने सिर पर ले लें, किंतु सुख के प्रति हमारा आग्रह सफल ही होगा, यह अनिश्चित ही रहता है। काव्य में हमें इसी प्रकार की विषमता का आभास नहीं होता। सुख की ओर तो मानव प्रकृति अग्रसर होती ही है, काव्य में हम करुणा की जिज्ञासा भी करते हैं। वास्तविक क्रुद्ध व्यक्ति और क्रोध के अभिनेता के भावों में जो मौलिक भेद है वही विश्व की विषमता और काव्यगत चरित्र के प्रभाव में है। सीता १ और शकुंतला २ के निष्ठुर प्रत्याख्यान से हमारा चित्त सतप्त होता है फिर भी हम उन्हें चात्र से पढते हैं। अज के विह्वल विलाप ३ से हमारा हृदय विदीर्ण होता है, पर हम उसे छोड़ते नहीं। रति के अजस्र अश्रुवर्षण ४ के दृश्य की कल्पना भी हम अपने मन से नहीं हटाते। काव्य-कला में हमारे हृदय की वृत्तियाँ इतनी निमग्न हो जाती हैं कि हम कला के स्वरूप को ही वस्तु-स्थिति समझ लेते हैं। ऐसे वर्णनों से ही रस-दशा लाई जाती है। यही हृदय की मुक्त अवस्था है।

१. भवभूति: उत्तररामचरितम्
२. कालिदास: अभिज्ञान शाकुंतलम्
३. कालिदास: रघुवंशम्
४. कालिदास: कुमारसंभवम्

मनुष्य मात्र का यह स्वभाव है कि वह अपनी चित्त-वृत्ति के अनुकूल आलवन पाकर ही अनुकंपा प्रदर्शित करता है। जो चित्त-वृत्ति व्यक्ति जैसा ही शील-सपन्न, निरपराध, निराश्रय और रहता है उसके प्रति हमारी सहानुभूति भी वैसी ही अनुकंपा बढ़ी-चढ़ी रहती है। सहानुभूति के आलवन में जो विशेषताएँ रहती हैं उनसे तो हम विमुग्ध हुए ही रहते हैं, उसके विरोध के औचित्य को भी विचार-पूर्वक देखने का धैर्य नहीं रख सकते। शकुंतला-प्रत्याख्यान के समय शकुंतला की विपत्ति से घबड़ा कर सभी दुष्यंत को दोष देते हैं, किंतु उसके चरित्र की एक विशेषता की ओर से लोग आँखें मूँद लेते हैं। शकुंतला के मादक सौंदर्य को देखकर भी शाप-ग्रस्त दुष्यंत ने धर्म-त्राधा समझ कर उसे नहीं अपनाया। हम यह जानते हैं कि दुष्यंत विलासी और इद्रिय-लोलुप था, क्योंकि थोड़ी देर पहले ही हसपादिका के सगीत को सुनकर विदूषक ने राजा से इसका तात्पर्य पूछा। दुष्यंत ने मृदुल हास से कहा—सकृत्कृतप्रणयोऽयं जनः—इस देवी को हम ने एक ही बार प्रणय कर त्याग दिया है। संभव है, इस प्रकार की अनेक देवियाँ सकृत्कृत प्रणय वाली हो। फिर भी जहाँ चरित्र का उत्कर्ष मालूम हो-वहाँ उसे भूल जाना समुचित नहीं। बात सच्ची यह है कि शकुंतला की कोमल और मधुर आशा पर इतना तुषारपात हुआ कि उस घने कोहरे के बीच हमें केवल उसका विदीर्ण हृदय ही याद रहा, दुष्यंत के हृदय की उच्चता को देख नहीं सके। शकुंतला की विमुग्ध सरलता का चित्र हमने पहले ही देख लिया था और इसके साथ पतिगृह-गमन के समय यह भी जान लिया था कि पतिगतप्राणा शकुंतला अपने हृदय में कितने अरमानों को रखकर राजराजेश्वर

पति के पास जा रही थी। यदि उसके प्रति हमारे हृदय में काव्यकार ने पहले ही इतना ममत्व न भर दिया होता तो निराश शकुंतला केलिए हम उतनी अनुकृपा कहीं से लाते !

जब हम किसी वीर रस-पूर्ण वर्णन को सुनते हैं तब नायक की वीरता से प्रभावित होकर हमारा हृदय भी ओज तथा उत्साह से भर जाता है। प्रत्येक क्षण उसके उत्तरोत्तर वीरत्व से रस-व्याघात हम अपनी नसों में एक अभिनव शक्ति का अनुभव का परिणाम करते हैं। ज्योंही हमारी आशा के क्रम में व्याघात पहुँचता है, अर्थात् नायक की वीरता पर अनपेक्षित निरुत्साह का आक्रमण हो जाता त्योंही हमारी उत्तेजित नसों में इतनी शिथिलता आ जाती है कि हम थक-से जाते हैं। दौड़ते-दौड़ते एक गड़हे में गिर पड़ते हैं ! करुणा के व्याघात पर भी हमें वैसा ही क्षोभ होता है। तुलसीकृत रामायण में सीताहरण के उपरांत राम के विदग्ध विलाप को सुनकर हम कितने विह्वल हो जाते हैं ! वृक्ष से, लता से, मोर से, हिरण से किस आत्मीयता का अनुभव होता है ! वे केवल राम के ही नहीं, हमारे भी सहचर-से बन जाते हैं। चराचर विश्व को करुणा से कपित करने वाले राम के इस हृदय-द्रावक विलाप—

‘हे खग मृग हे मधुकर श्रेणी, तुम्ह देखी सीता मृगनैनी ।’
को सुनकर उनके प्राणसशयमय विषाद के प्रति हमारा मानस कितना अनुकपित होकर व्यथित हो जाता है ! इसी समय ज्योंही हम सुनते हैं—

‘एहि बिधि खोजत विलपत स्वामी, मनहुँ महाविरही अतिकामी ।
पूरन काम राम सुखरासी, मनुजचरित कर अज अविनासी ॥’

—तोही हमारी सारी अनुकंपा, समस्त विषाद निराधार हो जाता है। हमारे शरीर का ताप निकल कर कवि के प्रति क्षोभ का प्रदर्शन करता है। धोखे में किसी छद्मवेशी राजा को तुच्छ दान देकर मन में जिस प्रकार लज्जा होती है उसी प्रकार सर्वांतर्यामी राम के प्रति अपनी करुणा का वैभव लुप्त कर हम धोखा खा जाते हैं। रसानुभूति के लिए इस प्रकार का व्यतिक्रम बहुत ही अनुचित है। रस-परिपाक की भूमि पर पहुँचते ही रस-भग्न हो जाता है। विप्रलम्भ शृंगार का जो प्रभाव हमारे हृदय में धीरे-धीरे व्याप्त हो रहा था वह एक क्षण में ही नष्ट हो जाता है। रस-परिपाक के लिए घटना-क्रम का पूरा सामंजस्य आवश्यक है।

रसानुभूति के लिए भाव तथा विभाव दोनों का सामंजस्य रखना पड़ता है। केवल विभाव से भी रस की अनुभूति हो जाती है।

तादात्म्य और शील-दर्शन सामान्यतः काव्यकार अपने पाठक या श्रोता के हृदय में जिस रस की प्रतीति कराना चाहता है कभी-कभी उसकी प्रतीति बहुत समय और कठिनता

से होती है। काव्यकार ने भाव-व्यञ्जना के लिए जो आलम्बन निश्चित किया है उसके साथ सहानुभूति और आश्रय के साथ कुछ तादात्म्य रखते हुए पाठक या श्रोता अपने स्वतंत्र भाव को महत्त्व दे देते हैं। पर इस प्रकार के तादात्म्य के लिए जितना समय काव्यकार चाहता है उतना पाठक या श्रोता रख नहीं सकते। लोक-हृदय की सघन वृत्तियों को परितुष्ट करने से काव्यकार अपने विशेषत्व का निर्वाह नहीं कर सकता। ऐसे अपरितुष्ट भाव की अनुभूति के समय पाठक या श्रोता आश्रय के साथ तादात्म्य नहीं रख सकते, अपनी स्थिति अलग ही रखते हैं। पाठक या श्रोता की यह स्थिति केवल शील-द्रष्टा के

रूप में ही नहीं रहती; वे अपने आलंबन की आकाक्षा को कार्य-रूप में परिणत देखना चाहते हैं। कौरव की राज-सभा में पाँचों वीर पांडवों के सामने ही जिस समय निरपराध कुलागना द्रौपदी को दुःशासन केश पकड़ कर लाता है और बड़ी निर्लज्जता के साथ उसकी साड़ी खींच कर नगी करना चाहता है उस समय भीम, अर्जुन आदि की मुखाकृति पर दृष्टिपात करने से यह विषय स्पष्ट हो जाता है। द्रौपदी बार-बार अपने पतियों को उत्तेजित कर अपनी दुर्दशा का अंत कराना चाहती है। युधिष्ठिर जुए में हार कर मुँह लटकाये बैठे हैं। भीम आवेश में आकर होठ चबा रहे हैं। प्रतिक्षण वे अपने बड़े भाई की ओर देखते हैं, आज्ञा मिले तो कौरव की राज-सभा को नष्ट-भ्रष्ट कर दूँ, पृथ्वी को रसातल पहुँचा दूँ ! पांडवों की बलिष्ठ नसों में गरम खून का उबाल आ रहा है। कौरव दल घमड से हँस रहा है, गुणवती पतिव्रता द्रौपदी कभी भीम की ओर आतुर होकर देखती और कभी अर्जुन की तरफ करुणा-पूर्ण दृष्टि फेरती है। पांडवों के ऊपर ऐसा धर्म-बंधन डाल दिया गया है कि वे टस-से-मस नहीं हो सकते। इस परिस्थिति में महाभारतकार ने जितना सयम और धैर्य से काम लिया है उतेना पाठक या श्रोता में प्रायः संभव नहीं। वे इस समय यह सोचते हैं, पांडव अपने प्रचंड विक्रम से बात-की-बात में कौरव-सभा को छिन्न भिन्न कर सकते हैं, फिर यह दारुण अपमान क्यों ? भीम यदि अपनी गदा लेकर दुःशासन की जॉघ उसी समय चूर-चूर कर देते तो अधिकांश पाठकों या श्रोताओं की सहानुभूति उन्हें प्राप्त हो जाती। जैसा दृश्य यहाँ प्रस्तुत किया गया है उससे पूरा तादात्म्य नहीं होता। रस-दशा में लाए जाकर पाठक या श्रोता वहीं तक नहीं रह जाते।

भाव और विभाव दोनों के साथ तारतम्य रखते हुए वे कुछ ऐसे भाव-व्यंजना भी करना चाहते हैं जो काव्य में वर्णित भाव से पूरी सगति नहीं रखते। वे झुंझला कर युधिष्ठिर पर अपना क्षोभ प्रकट करते हैं। जब श्रीकृष्ण ने अपनी अलौकिक शक्ति से आर्त द्रौपदी की लज्जा का निवारण किया तब पाठक या श्रोता को वह उद्वेग तो नहीं रहता, किंतु सच्ची शांति भी प्राप्त नहीं होती। उनका हृदय करुणा, क्रोध, घृणा आदि भावों को छोड़कर विस्मयादि भावों से भर जाता है। जिसने वेचारी द्रौपदी की लाज रखी उसने केवल इतना ही क्यों किया? दुर्योधन, शकुनि और दुःशासन की हड्डियों को क्यों न चूर-चूर कर दिया। धर्म का स्वरूप ही वह कैसा, जिसके कारण आँखों के सामने विवाहिता स्त्री नग्न की जाय। ऐसे दृश्य में पूरी रसानुभूति न होकर पाठक या श्रोता बहुत-कुछ अपरिुष्ट ही रह जाते हैं।

पूर्वीय और पश्चिमीय काव्य-दृष्टि का सब से प्रधान अंतर यही देखा जाता है कि पूर्वीय में पहिले धर्म का महान रूप चित्रित किया जाता है, पर पश्चिमीय काव्य में पाप के विराट् रूप की धर्म और पाप के चित्रण का योजना ही आरम्भ में उपस्थित की जाती है। रामायण परिणाम में राम का शील-सद्गुणपूर्ण चित्र पहले अंकित किया गया है और रावण के पाप-पूर्ण दुर्दौत विक्रम का पीछे। मिलटन के 'पैराडाइज़ लॉस्ट' के पहले खंड में ही शैतान के जिस प्रचंड पराक्रम का वर्णन किया गया है उससे स्वभावतः ही पाठकों का चित्त उस ओर विमुग्ध तथा आकर्षित होने लगता है। धर्म के विरोधियों का इतना विशाल चित्र उपस्थित करने से एक हानि यह होती है कि पाठकों के हृदय में उनके लिए अवश्य ही कुछ सहानुभूति हो जाती है,

लेकिन इसके साथ धर्म के पक्ष में एक लाभ भी है। उज्ज्वलता को प्रमाणित करने का आधार अंधकार के सिवा कुछ हो ही नहीं सकता। प्रतिद्व द्वियों के पारस्परिक पराक्रम का महत्त्व एक-दूसरे से सन्नद्ध है। धर्म के विरोधियों का आकर्षक चित्रण इस कारण विशेष बुरा है कि उनके—जैसे रावण और शैतान के—चरित्र से हमें विशेष विरक्ति नहीं होती, बल्कि उनके प्रचंड बल-विक्रम और अद्भुत रण-कौशल से हमारा कुछ मनोरजन ही हो जाता है। काव्यकार जो प्रभाव हमारे चित्त पर डालना चाहता है वह नहीं होता, वरन् इसके विपरीत धर्म-विरोधियों के महत्त्व के सामने हम झुक-से जाते हैं। यह स्थिति न तो रस-भग की है, न रसाभास की, यह एक मध्यम कोटि की रसानुभूति है जिसका विवेचन रस-निरूपण-पद्धति में अच्छी तरह नहीं किया गया है। हम उनके भावों में लीन तो नहीं होते, पर उनके कुछ भावों, विचारों, क्रियाओं का अनुमोदन हृदय से कर देते हैं। प्रायः सभी रसों में अलौकिकता की सृष्टि कर प्राकृत को अतिप्राकृत बना प्राकृत और दिया जाता है। ऐसा करने का कवि का यह अभिप्राय अतिप्राकृत रहता है कि पाठक या श्रोता पर उसके भावों का प्रभाव स्थायी रह सके। जब तक प्राकृत के नियम पर अतिप्राकृत का चित्रण न होगा तब तक मनुष्य के हृदय पर रसात्मक प्रभाव न डाल कर वह आश्चर्य तथा कौतुक को ही उद्दीप्त करेगा।

न्याय या निर्णय करने के लिए शम की प्रधानता आवश्यक है। न्याय के पहले हमारे हृदय में भाव पैदा होता है जो किसी घटना न्याय और की सूचना पाते ही अपना सत् या असत् का निर्णय दया सुना देता है। इस निर्णय से न्याय का क्या संबंध रहता है, यह पीछे घटना की जाँच-पड़ताल करने पर मालूम होता है। किसी

की हत्या का समाचार सुनकर हम अचानक कह उठते हैं—आह ! यह अनर्थ हो गया ! पीछे संभव है, वह हत्या न्याय्य समझी जाय, किंतु हम उस समय की प्रतीक्षा नहीं करते। न्याय और दया के स्वरूप में जो भिन्नता समझी जाती है वह वस्तुतः वैसी नहीं है जैसी बाहर से देख पड़ती है। दोनों के विश्लेषण से पता लगेगा कि दया के भाव को जीवित रखने के लिए ही न्याय का विधान किया गया है। जो प्रत्येक स्थिति में दया का कोमल स्वरूप ही देखना चाहते हैं वे वास्तव में दया के तत्त्व से अनभिज्ञ हैं। काव्य में वर्णित कभी किसी दुःशील पात्र के प्रति भी, यदि विपम परिस्थितियों के साथ उसके कार्यों का सामंजस्य दिखाया जाय तो, हमें थोड़ी सहानुभूति हो जाती है। इसी कारण सभ्य पुरुष मूर्ख और दुर्वोध मनुष्य को अपने क्रोध का पात्र न बना कर दया का पात्र ही समझते हैं। जिन परिस्थितियों में रह कर उस पात्र ने कोई कुकर्म किया है उन्हीं परिस्थितियों में रह कर कोई दूसरा व्यक्ति यदि उस कुकर्म से बच सकता है तो हमारी दया का स्वरूप पहले पात्र के प्रति थोड़ा कठोर हो जाता है। ऐसी स्थिति में हमें कैसी रसानुभूति होती है, यह शेक्सपियर करुण और धृणा की अनुभूति की एक नायिका के सवंध की घटना से बहुत-कुछ स्पष्ट हो जायगा। डेस्टिमोना एक पति-परायणा स्त्री है। किसी ने उसके मूर्ख और निर्वीर पति ओथेलो से डेस्टिमोना के दुश्चरित्र होने की बात कह दी। इस बात की जाँच किए बिना ही वह अकाड ताडव करने पर तुल गया। डेस्टिमोना ने कहा—मेरे स्वामी, मुझे घर से निकाल दो, पर जान से मत मारो।

ओथेलो—दूर हो, कलंकिनी !

डेस्टिमोना—अच्छा, कल मुझे जान से मार डालना, आज केवल

रात—भर केलिए जीने दो ।

ओथेलो—नहीं, तुम्हारा यह कहना व्यर्थ है ।

डेस्डिमोना—लेकिन आध घण्टा भी ।

ओथेलो—हो गया । अब रुकना असंभव है ।

डेस्डिमोना—वस, केवल एक ईश-प्रार्थना कर लेने दो ।

ओथेलो—बहुत देर हो गई ।

[वह गला दबाकर मार देता है] १

इस हृदयद्रावक हत्याकांड को देख कर रोम रोम सिहर उठते हैं ! आँखों में आँसू आता है, पर करुणा के विकास केलिए यथेष्ट अवकाश ही नहीं मिलता । जिस प्रकार ओथेलो ने अपनी अनुरक्ता नारी को भ्रमवश दुश्चरित्र समझ कर एक क्षण भी जीने न दिया उसी प्रकार शेक्सपियर ने इस जघन्य व्यापार का दृश्य दिखला कर हमारी करुणा को विकसित होने का क्षण भर भी अवसर न दिया । हमारे हृदय में निरपराध डेस्डिमोना केलिए पर्याप्त करुणा है, पर उससे कहीं विशेष उसके निर्मम हत्यारे ओथेलो के प्रति घृणा का भाव है ।

अब उपर्युक्त घटना पर ही एक बार स्थिर होकर विचार करना चाहिए । ओथेलो का अपनी पत्नी पर क्रोध करना किस उपर्युक्त दृष्टि से अक्षम्य है और किस विचार से क्षम्य । भावों का निरपराध नारी का व्रध करना एक गार्हित अपराध विवेचन है, पाप है । इस वृत्त पर हमारे मन में एक आवेग उठता है, हम तत्काल कह देते हैं, ओथेलो अपराधी है, किंतु सर्वत्र मन के आवेग से काम नहीं चलता । हमारे हृदय में डेस्डिमोना

१ Shakespear Othello.

केलिए जितनी करुणा संचित होगी उतना ही ओथेलो के प्रति क्रोध, तिरस्कार, घृणा का भाव उद्दीप्त होगा। एक भाव दूसरे पर आश्रित है। यदि हम पहले से यह न जानते होते कि डेस्डिमोना निर्दोष है, पति-परायणा है तो उसके लिए हमारे हृदय में सुकुमार भावनाओं की सृष्टि ही न होती। हम भी ओथेलो के कार्य का अनुमोदन करते और अपनी भूल पर उसी समय पश्चात्ताप या विलाप करते जिस समय ओथेलो ने अपनी अरनुक्ता देवी की हत्या पर हृदय के समस्त भावों को थोड़े में ही व्यक्त किया है। वह अपरिसीम वेदना है। डेस्डिमोना हमारे हृदय के अत्यंत समीप

पहला
पक्ष

उस समय हो जाती है जिस समय उसकी वह बात याद आती है जो उसने अपनी मृत्यु को सनिकट देखकर ओथेलो से कहा था—‘मेरे देव, मैं अपनी मृत्यु के भय से नहीं काँप रही हूँ; मैं यह सोचकर दुख से विह्वल हो रही हूँ कि मेरे मरने के बाद जब तुम्हें यह मालूम होगा कि मैं कितनी निर्दोष तथा पति-परायणा थी तब तुम्हें कितना घोर दुख होगा।’ इस बात से हमारी करुणा डेस्डिमोना के लिए बहुत बढ जाती है और इसी अनुपात से ओथेलो पर हम अपना क्रोध, क्षोभ, घृणा आदि प्रकट करते हैं।

दूसरा
पक्ष

इस सारे आख्यान का एक दूसरा पक्ष भी है। सत्य निर्लेप होता है, पर उससे उत्पादित ज्ञान को हम सदा विशुद्ध नहीं मान सकते। ज्ञान-सचय के समय कभी-कभी हम अपने मनोवेग, संस्कार, विचार-हीनता से प्रभावित होकर वैसी बातों को भी स्वीकृत कर लेते हैं जो सत्य के सिद्धांत के अनुकूल नहीं रहतीं। मनुष्य का हृदय शम-प्रधान नहीं

हैं, अतः हमारा निर्णय सदा मनोवेग के अनुकूल ही रहता है। ह्यूम का कहना है कि तर्क बराबर मनोवेग का अनुगामी बना रहता है। वह हमारी भावनाओं को पुष्ट करने में विशेष तत्पर रहता है। यदि ऐसा न हो तो ससार में कोई कार्य असंगत नहीं हो सकता। मनोवेग के समुख तर्क निस्तेज हो जाता है। जब कोई व्यक्ति अपने दुर्दम्य मनोवेग से प्रेरित होकर किसीकी हत्या करने चुपचाप जाता है तब वह रास्ते में सोचता है, क्या यह अच्छा है? कहीं पकड़ न जाऊँ! उसके परिजन को कितना दुख होगा? परंतु उसकी कुप्रवृत्ति शिर पर सवार होकर कहती है—तर्क-वितर्क छोड़ो, अपना काम करो। हत्या तुम्हें करनी पड़ेगी। इस स्थिति में रखकर ओथेलो का एक बार फिर न्याय करना चाहिए। ओथेलो ने जिस परिस्थिति में पड़कर अपनी पुण्यात्मा पत्नी की हत्या की वह एक अवश्यभावी व्यापार है। इस हत्या के बिना नाटक का मेरुदंड ही टूट जाता है। यदि ओथेलो को अपनी पत्नी की सच्चरित्रता पर विश्वास होता तो यह घटना ही न उपस्थित होती। वह अपनी पत्नी के कलक की बात सुनते ही पागल हो उठा, उसका मनोवेग इतना प्रबल हो गया कि वह अपने को शांत न रख सका, हत्या कर बैठा। बहुत संभव है, कोई दूसरा व्यक्ति भी अपनी परिणीता पर अविश्वास कर ऐसा ही कुछ कर दे। अपने प्रेम की वस्तु पर दूसरे का हस्तक्षेप देखकर मन में स्वभावतः क्रोध का भाव उठता है। ओथेलो ने यही समझ कर पतिव्रता डेस्डिमोना—अपनी भूल से कलकिनी डेस्डिमोना—की हत्या कर दी। उसने आवेश में ऐसा किया, अन्यथा उसके निर्वोध हृदय में भी प्रेम के लिए स्थान था। इन सब बातों पर विचार करने से ओथेलो के प्रति हमारा जो क्रोध,तिरस्कार,

घृणा आदि के भाव हैं वे धीरे-धीरे शांत होने लगते हैं। हम समझते हैं, मनुष्य अतर्कामी नहीं है। उसने दूसरे के बहकावे में पड़कर अपनी प्राण-स्वरूपा नारी की हत्या कर स्वयं अपने शिर पर ही विप्रत्ति, वेदना, पश्चात्ताप का दुर्वह बोझ लादा है। यह सोचकर हम उसके कुछ पक्षपाती हो जाते हैं, अपने हृदय में उसके लिए थोड़ी सहानुभूति भी रख लेते हैं। डेस्डिमोना हमारे लिए वही डेस्डिमोना बनी रहती है। उसके संबन्ध में हमारे भावों में कोई परिवर्तन नहीं होता।

इन दोनों दृष्टियों से रसानुभूति का तत्त्व निश्चित करना चाहिए। रस-परिपाक केलिए आलंबनत्व धर्म का साधारणीकरण तथा वर्णित दोनों पक्षों आश्रय के साथ तादात्म्य होना आवश्यक है। पहली दृष्टि का विवेचन में हम निरपराध डेस्डिमोना पर किए गए क्रोध, अत्याचार, घृणा, हत्या का कदापि समर्थन नहीं कर सकते। वेचारी डेस्डिमोना की स्थिति से हमारा तादात्म्य हो जाता है। हम उसी के शब्दों में हत्यारा ओथेलो से कहते हैं—जान मत लो, रात-भर भी जीने दो। थोड़ी देर ईश्वर की याद कर लेने दो। किंतु कठोर ओथेलो कुछ सुनता नहीं, वह जैसे हमारी गर्दन को ही पकड़ कर मरोड़ देता है। करुणा की अनुभूति से हमारा हृदय भर जाता है, पर ज्योंही हम ओथेलो को देखते हैं, हम घृणा से आँखें फेर लेते हैं। रसानुभूति केलिए यही प्रथम दृष्टि अच्छी है। दूसरी दृष्टि से इस हत्याकांड को तात्कालिक देखने केलिए पाठक या श्रोता धैर्य और शांति नहीं रख सकते। नाटक या प्रबंध काव्य में हमारे सामने घटनाओं के घात-प्रतिघात आते जाते हैं और हम तदनुकूल ही अपने मन में रसों का अनुभव करते चलते हैं। किसी दृश्य को देखकर या काव्य में किरा

घटना को पढ़कर हम, उस समय निष्कप रहकर, किसी घड़ी के बाद उस भाव से अपने आप को अनुभव कराना पसंद नहीं करते। सच्ची बात यहाँ पसंद से भिन्न है। वास्तव में हम अपने मन पर अधिकार ही नहीं रख सकते। जिस समय जो घटना हुई उसी समय हमारे मन में दुख-सुख के कुछ-न-कुछ विकार का उत्पन्न होना निश्चित है। कुछ काल के बाद या समय-समय पर हम अपने मन में जो कुछ सोचते हैं वह विचार है, रसानुभूति नहीं।

मस्तिष्क और चेतना का सबंध एक परिचित घटना से स्पष्ट हो सकता है। जब हम किसी पुस्तक को पढ़ते हैं तब तत्काल ही हमारी चेतना में उसका भाव आता और विपर्यस्त हो जाता है। यही भाव और विचार भाव जब बार-बार उपस्थित होता है तब वह विचार रहता है १। रसानुभूति के लिए भाव चाहिए, विचार नहीं।

दूसरी दृष्टि से ओथेलो का थोड़ा पक्षपात हम विचार और तर्क से ही करते हैं। अतः रस के विषय में इसका कुछ महत्त्व नहीं।

काव्य का आधार केवल ब्राह्म सौंदर्य पर ही अवलंबित नहीं है, उसमें हृदय की अंतर्वृत्ति का विश्लेषण ही मुख्य है। जो भाव अंतर्वृत्ति का विस्तृत जन-समाज के हृदय के साथ सामंजस्य सौंदर्य रखता है उसी से काव्य में यथार्थ सौंदर्य का विधान किया जाता है। काव्य ही एक ऐसा स्थल है जहाँ घृणा, क्रोध, उपहास, ईर्ष्या, तिरस्कार आदि में भी सौंदर्य है। ब्राह्म सौंदर्य पर ही लुभानेवाले मूढ होते हैं। अंतर्वृत्ति का सौंदर्य ही काव्य का प्राण है। शबरी की भक्ति-प्रवण सहृदयता जानकर क्या कभी कोई पाठक या

१. John Dewey Experience and Nature, (First Series Lecture) p 305.

श्रोता यह जिज्ञासा कर सकता है कि उसकी अँखों कमल-सी थीं या नहीं, उसकी नाक सुग्गे की चोंच की तरह थी या नहीं, उसके शरीर का रंग चपा-फूल की तरह था या नहीं ? शवरी के हृदय को पाकर उसके शारीरिक सौंदर्य की जिज्ञासा ही नष्ट हो जाती है । उसी प्रकार पचबटी में अनेक हावभाव और अलंकार से सुसज्जित होकर आई हुई सूर्पनखा के लिए किसी के हृदय में कोमल भावनाओं को सृष्टि नहीं होती । जहाँ बाह्य और अतःसौंदर्य का समिलन है वहाँ काव्य की भावना अत्यंत ही ऊँची रस-भूमि पर पहुँच जाती है । रस की प्रतीति के लिए सौंदर्य-वर्णन में नायक या नायिका के कोमल और सुष्ठु भावों का चित्रण अवश्य ही रहना चाहिए ।

सौंदर्य का परम उत्कर्ष हमें रसानुभूति से दूर ही रखता है । यह सौंदर्य चाहे बाह्य हो या चाहे आंतरिक । अतःसौंदर्य का अतिप्राकृत चित्रण इतना अतिप्राकृत ढंग से न हो जिससे उसकी सौंदर्य और अलौकिकता या विरलता प्रतीति में बाधक हो रसानुभूति जाय १ । बाह्य सौंदर्य के वर्णन में भी यही दृष्टिकोण अपेक्षित है । जब तक वर्णित सौंदर्य का आधार लौकिक नहीं रहेगा तब तक उसमें रस-संचार की पूरी क्षमता नहीं आ सकती । बिहारी की एक नायिका का वर्णन—

१. यहाँ एक अँगरेज समालोचक की बात हमें याद आती है । उसने रामायण और महाभारत की प्रासंगिक आलोचना करते हुए लिखा है कि इन महाकाव्यों में अलौकिक क्रोध, अलौकिक क्षमा, अलौकिक रण-कौशल आदि वर्णित हैं, इसलिए वे विश्वसनीय नहीं हो सकते । इस कथन पर हमें कुछ कहना नहीं है । यह संस्कृति और सभ्यता का अंतर है । पर, काव्य में वस्तुतः वात-व्यात में अलौकिकता-प्रदर्शन से रस-हानि होती है, यह मानना पड़ेगा ।

‘सूधे पाइ न धर परै सोभा हीँ केँ भार’—पढ़कर कोई रसात्मक अनुभूति नहीं होती। ऐसी नायिका हमारी श्रृंगारिक भावना को परितुष्ट नहीं कर सकती। इससे आश्चर्य या कुतूहल ही बढ़ता है। यहाँ यह प्रश्न उठ सकता है कि अद्भुत भी तो एक रस है, फिर उसकी रसात्मक अनुभूति क्यों न होगी। इसका उत्तर यही है कि विहारी की नायिका हमारी श्रृंगारिक भावना को ही परितुष्ट करने के लिए वर्णित की गई है, विस्मय के आलम्बन के रूप में नहीं। जो रसानुभूति अभीष्ट नहीं है उसकी प्रतीति रस-भग, रस-विरोध, रस-हानि, रसाभास का ही उदाहरण हो सकती है। विहारी की नायिका श्रृंगार रस से तो अलग हो ही गई है, अद्भुत रस की अनुभूति भी वह नहीं करा सकती। उक्ति-वैचित्र्य से ही अद्भुत रस का परिपाक नहीं हो सकता। जब तक मूल वस्तु में किसी प्रकार की विचित्रता नहीं रहेगी तब तक केवल उक्ति-वैचित्र्य से अद्भुत रस का अनुभव नहीं कराया जा सकता। इसी उक्ति-वैचित्र्य के भ्रम में पड़कर रस और अलंकार के कितने आचार्यों ने सूरदास के—‘अद्भुत एक अनूपम वाग’—पद को अद्भुत रस का उदाहरण लिखा है। वास्तव में यह नख-शिख-वर्णन है और श्रृंगार रस का शुद्ध उदाहरण है।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने निबन्ध में १ वैचित्र्य के साक्षात्कार से तीन प्रकार के रसानुभव की चर्चा की है। यहाँ यह स्पष्ट वैचित्र्य का कर देना आवश्यक है कि पाश्चात्य दृश्य कान्यों में साक्षात्कार शील-वैचित्र्य की ओर प्रधान लक्ष्य रहता है और भारतीय आचार्यों का ध्यान तादात्म्य और साधारणीकरण की १. रामचन्द्र शुक्ल: साधारणीकरण और व्यक्ति-वैचित्र्यवाद (द्विवेदी अभिनन्दन ग्रन्थ) पृ० १५२।

और विशेष रहता है। वैचित्र्य से आश्चर्यपूर्ण प्रसादन, आश्चर्यपूर्ण अवसादन और कुतूहल-मात्र हो सकते हैं। जहाँ शील का चरम उत्कर्ष या सात्विक आलोक का साक्षात्कार होता है वहाँ पाठक या

आश्चर्यपूर्ण श्रोता को आश्चर्यपूर्ण प्रसादन होता है। राजा

प्रसादन हरिश्चंद्र का डोम की नौकरी करते हुए श्मशान में अपनी दुखिया रानी शैव्या से रोहिताश्व के अग्नि-संस्कार के लिए आधा कफन मँगने के दृश्य से, नागानंद नाटक में जीमूतवाहन का भूखे गरुड़ से अपना मांस खाने के लिए अनुरोध करने के दृश्य से ऐसे शील-वैचित्र्य का साक्षात्कार होता है जिससे श्रोता या दर्शक के हृदय में आश्चर्य-मिश्रित श्रद्धा या भक्ति का संचार होता है। इस प्रकार के उत्कृष्ट शीलवालों की भाव-व्यञ्जना में मनुष्य का हृदय लीन हो सकता है। जहाँ शील के अत्यंत पतन या तामसिक

आश्चर्यपूर्ण घोरता का साक्षात्कार होता है वहाँ आश्चर्यपूर्ण

अवसादन अवसादन का अनुभव होता है। यदि किसी काव्य या नाटक में ऐसे पात्र का वर्णन किया जाय जो मनुष्य के रोने, चिल्लाने, तड़फने के दृश्य से अपने आह्लाद की व्यञ्जना करे तो उसके आह्लाद में किसी पाठक या श्रोता का योग देना संभव नहीं है। वैसे पात्र की दुःशीलता और विचित्रता से मनुष्य के हृदय में आश्चर्य-मिश्रित विरक्ति, घृणा, तिरस्कार का भाव ही उत्पन्न होगा। इन दोनों प्रकार के शील-वैचित्र्य के सिवा एक ढंग का और भी शील-वचित्र्य बताया जाता है जिसके साक्षात्कार से न स्पष्ट प्रसादन होता है न स्पष्ट अवसादन, एक प्रकार का मनोरंजन या कुतूहल ही

कुतूहल होता है। इस प्रकार की प्रकृति के चित्रण को डंटन (T W Duntun) ने कवि की नाटकीय या निरपेक्ष दृष्टि का सूचक और काव्य-कला का चरम उत्कर्ष कहा है। आचार्य शुक्ल

ने डंटन की इस निरपेक्ष दृष्टि या नूतन निर्माणवाली कल्पना की संक्षिप्त मीमांसा की है। विषयांतर के भय से हम यहाँ उसकी समीक्षा नहीं करते।

काव्य में रसानुभूति के दो स्वरूप लिए जाते हैं। एक तो कवि अपनी काव्यानुभूति का चित्रण करते हुए रस की प्रतीति कराता है और दूसरे केवल विभावों का चित्रण कर रसोद्रेक के लिए पाठक या श्रोता को अपनी भावना पर छोड़ देता है। रस-निरूपण-पद्धति में बाह्य प्रकृति को आलंबन नहीं बनाया गया है, वह केवल उद्दीपन के रूप में ही वर्णित की गई है। संस्कृत काव्य में कहीं-कहीं बाह्य प्रकृति का चित्रण आलंबन के रूप में हुआ है जिसका आश्रय कही तो कोई पात्र रहता है और कहीं स्वयं कवि। हिंदी काव्य में ऐसे वर्णन नहीं मिलते हैं। नायिका-भेद की परंपरा चल पड़ने के कारण बाह्य प्रकृति को उद्दीपन विभाव के कार्य से छुट्टी ही न मिली।

जब मनुष्य का हृदय रति, शोक, हास, क्रोध, भय आदि भावों से भरा रहता है तब उन भावों का समस्त अंश कभी व्यक्त नहीं होता। कुछ व्यक्त होता और कुछ अव्यक्त ही रह जाता है। जो अंश अव्यक्त रहता है उसका अस्तित्व भाव-जगत् से सदा के लिए विलीन नहीं हो जाता। अव्यक्त रहने से ही उसकी मार्मिकता बढ़ जाती है। जो व्यक्त होता है वह अपने स्वरूप का परिचय पाठक या श्रोता से तो करा ही देता है, अव्यक्त की ओर मार्मिक संकेत कर देता है जिससे पाठक या श्रोता अपने हृदय के भीतर भावों की एक उमड़ती हुई लहर पा जाते हैं। यदि काव्यकार हृदय के

रसानुभूति
के स्वरूप

व्यक्ताव्यक्त
भाव

समस्त भावों का एक-एक कर वर्णन करने लगे तो यह कार्य भली-भाँति स्वाभाविक रीति से सपन्न होना कठिन है और सब से बड़ी हानि इसमें यही है कि ऐसे भाव-प्रदर्शन से पाठक या श्रोता को आनंद नहीं मिलता। अपनी भावना का लाभ वह नहीं उठा सकता। आधुनिक रसज्ञों की यह एक विशेषता है कि वे भाव-विश्लेषण से अधिक भाव-संकेत के आनंद का ही उपभोग करते हैं। इसके स्पष्टीकरण के लिए दो उदाहरण देना आवश्यक मालूम पड़ता है।

अभिज्ञान शाकुंतलम् में शकुंतला के चरित्र की जो भाव-संकेत

विशेषता कालिदास ने दिखाई है वह बहुत-कुछ भाव-

संकेत पर ही निर्भर करती है। शकुंतला-दुष्यत के प्रणय-

व्यापार के उपरान्त दुष्यत के राजधानी चले जाने के बाद शकुंतला के मुख से कवि ने व्यर्थ ही वियोग की कारुणिक उक्तियों से पाठकों का हृदय नहीं हिलाया है। शकुंतला के हृदय का समस्त भाव केवल एक ही घटना से व्यक्त हो गया है। वह अपने पति की चिंता में निमग्न थी और कोप-मुलभ दुर्वासा ऋषि भिक्षा न पाकर उसे शाप दे गए। राजा दुष्यंत ने जब भरे दरबार में शकुंतला का प्रत्याख्यान कर दिया तब यदि कालिदास चाहते तो शकुंतला के मुख से उसके हृदय का विषाद श्लोक-के-श्लोक रचकर व्यक्त कर सकते थे, पर वहाँ भी परिमित शब्दों में ही शकुंतला के हृदय की वेदना व्यक्त हुई है। स्वर्ग से लौटने के बाद मरीचि के आश्रम में जब शकुंतला और

१... it is the evident characteristic of modern genius to study and enjoy expression,—the suggestion of the notgiven,—rather than form, the harmony of the given.

—George Santayana: The Sense of Beauty, p-174.

दुष्यंत से भेंट हुई है तब सर्वदमन के राजा दुष्यंत का परिचय पूछने पर शकुंतला ने केवल इतना ही उत्तर दिया—अपने भाग्य से पूछो । इसी उत्तर में उसके हृदय का समस्त भाव, पति का अन्याय, दैव का अत्याचार आदि सब, समिलित हैं । ये सब ऐसे स्थल हैं जहाँ कवि चाहते तो विषाद की व्यजना में अपनी लेखनी सरपट दौड़ा सकते थे, पर कवि ने समय से काम लिया । शकुंतला के विषाद की ओर संकेत-मात्र कर दिया है और इतने से ही मानव के हृदय में करुणा

भाव- का स्रोत बहने लगता है । भवभूति ने अपने उत्तर-विश्लेषण रामचरित में राम से सीता का प्रत्याख्यान कराकर भाव-संकेत से बहुत कम काम लिया है । उन्होंने राम के हृदय की प्रायः सब भावनाएँ पाठकों के आगे रख दी हैं । राम के अंतःकरण का कोना-कोना वे झोंक गए हैं । पाठकों के अनुमान के लिए बहुत थोड़ा अवसर रखा है । उत्तर रामचरित के तीन अंक तो केवल आँसू बहाने में ही खर्च कर दिए गए हैं । हृदय के प्रत्येक भाव का विश्लेषण कर उन्होंने अपने श्लोकों को सजाया है । इतना होने पर भी यह कौन साहस कर कह सकता है कि कालिदास ने भवभूति से कम करुणा की धारा बहाई !

रसानुभूति के तत्त्व के संवध में जो मुख्य-मुख्य बातें थीं उनका संक्षेप में ऊपर विवेचन कर दिया गया है । रस की अनुभूति से मनुष्य रस का प्रयोजन अपने मन के अतिरिक्त तेज को बाहर निकालता है । इसका प्रयोजन केवल काव्य में ही नहीं है, नवीन ढंग से जीवन की अनेक घटनाओं के कारण प्रतिदिन मनुष्य अपने मन के अतिरिक्त तेज का व्यय करता ही रहता है । इस पर अबतक साहित्य-शास्त्र में जितना विवेचन

हुआ है यद्यपि वह कम नहीं कहा जा सकता तथापि अभी उस पर नवीन ढंग से विवेचन करने की बड़ी आवश्यकता है। १ सम्यता के उत्तरोत्तर विकास से मनुष्य के भाव-जगत् में भी काफी परिवर्तन हुए हैं, अतएव उस पर आश्रित रहनेवाले रस के विवेचन में भी तदनुकूल परिवर्तन और परिवर्द्धन होना आवश्यक है।

१. इस विषय पर लेखक की 'जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धांत'—नामक पुस्तक में विशेष रूप में प्रकाश डाला गया है।

चौथा अध्याय

अलंकार और प्रभाव

काव्य के दो प्रधान पक्ष हैं, भाव-पक्ष और कला-पक्ष । अलंकार का प्रयोजन कला-पक्ष को पूर्ण करना है । भाव-पक्ष के उत्कर्ष के लिए जब तक कला-पक्ष का सौंदर्य न बढ़ाया जायगा प्राक्थन

तब तक उसमें प्रभाव का आरोप नहीं किया जा सकता । किंतु इस कथन का यह अभिप्राय नहीं है कि अलंकार के बिना भाव-पक्ष का उत्कर्ष व्यजित किया ही नहीं जा सकता । कला-पक्ष की व्याप्ति अलंकार तक ही सीमित रखने से ऐसी बाधा खड़ी होती है, पर साधन को साधन मान कर चलने में ही काव्य की सार्थकता है । साधन को साध्य बनाने से उसका गौरव नष्ट हो जाता है । अलंकारों की प्रकृति पर दृष्टि रखते हुए यह कहना अयुक्तियुक्त नहीं कि वे भाव-प्रकाशन के भिन्न-भिन्न सौंचे हैं ।

काव्य के कथन के लिए दो प्रकार की युक्तियों काम में लाई जाती हैं । वर्ण्य वस्तु का वर्णन और अलंकार की सिद्धि के लिए कुछ कहना । वर्ण्य वस्तु का वर्णन ही काव्य का मुख्य अलंकार का उद्देश्य ध्येय है । हिंदी में बहुत दिनों तक केवल अलंकार की पुष्टि के निमित्त ही काव्य की रचनाएँ हुईं । काव्य पर इसका प्रभाव बहुत बुरा पड़ा । अलंकार का मुख्य उद्देश्य है भाव को तीव्र करना । अलंकार की सबसे बड़ी कसौटी यही है कि काव्य में हम किसी उक्ति-व्यंजना की पूर्णता और बोधगम्यता

पर ही ध्यान देते हैं; उसमें अलंकारत्व नहीं खोजते। उपमा है या नहीं, उत्प्रेक्षा हुई या नहीं, रूपक का निर्वाह हुआ या नहीं, इन प्रश्नों को लेकर व्यर्थ की माथापच्ची नहीं करते। यदि काव्य के पाठक या श्रोता का ध्यान उक्ति की व्यंजना से हटकर अलंकार-निर्वाह की ओर जाय तो शायद यह कहने में किसी साहित्य-शास्त्री को आपत्ति न होगी कि काव्य का साध्य अलंकार ही है। किंतु, काव्य की प्रवृत्तियों के सूक्ष्म विवेचन के समय हम मनोविज्ञान को पीछे छोड़ नहीं सकते। अलंकारवाद की प्रधानता से काव्य का स्वरूप बोध के रूप में ही स्थिर किया जाने लगा, भाव या रस के रूप में नहीं। काव्य में चमत्कार-विधान के लिए अलंकार का प्रयोजन है, इस बात को कोई अस्वीकृत नहीं कर सकता। साथ ही इस पर भी ध्यान देना आवश्यक है कि काव्य में चमत्कार ही सब कुछ नहीं और न सर्वत्र चमत्कार दिखलाया जा सकता है। हिंदी के रीति-काल के कवियों ने व्यक्तियों की सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक विशेषताओं तथा विचित्रताओं पर ध्यान न देकर काव्य को एक निर्दिष्ट शैली के अंतर्गत ही रख अपने वाग्बिस्तार, उपमा-कौशल, वर्णन-नैपुण्य का उपलक्ष्य बना दिया। वस्तु-विन्यास पर बहुत कम ध्यान देकर वर्णन के उपलक्ष्य-मात्र से भाषा पर व्यर्थ ही अलंकारों का इतना बोझ डाल दिया गया जिससे उसकी प्राजलता नष्ट हो गई।

प्रसिद्ध अभिव्यंजनावादी क्रोचे ने अलंकार को उक्ति से पृथक् नहीं माना। उसने अलंकार-अलंकार्य का भेद ही स्वीकृत नहीं किया। अलंकार को भाव-प्रकाशन का चामत्कारिक अलंकार अग मानने से वस्तु से स्वतः उसकी पृथक्ता प्रमाणित हो जाती है। अलंकार-मात्र में यक्रोक्ति या

अतिशयोक्ति की व्यापकता रहती है, यह प्रत्येक अलंकारवादी को मालूम है। अलंकार की सार्थकता वस्तु से पृथक् रह कर ही भावोत्तेजन में योग देना है, परंतु साहित्य-शास्त्र में अलंकारों की संख्या इतनी अपरिमित हो गई कि अलग-अलग ढाँचे के रूप में अलंकारों का निर्वाह असंभव हो गया। इसका परिणाम यही हुआ

कि अधिकांश अलंकार वस्तु से पृथक् न रह कर
 भिन्न-भिन्न क्षेत्रों में अलंकार का विलकुल उसमें मिल गए। असम, अधिक, अनु-
 प्रवेश मान, असंभव, उल्लेख, उदाहरण, उल्लास, उदात्त,

काव्यार्थापत्ति, काव्यलिंग, तिरस्कार, निश्चय, प्रत्य-
 नीक, प्रतिषेध, परिसंख्या, पर्याय, प्रहर्षण, भ्राति, भाविक, मुद्रा,
 युक्ति, लेश, लोकोक्ति, विप्ला, विरोध, विषादन, विकल्प, विशेषोक्ति,
 विचित्र, विधि, व्याघात, सम, समाधि, सहोक्ति, समुच्चय, सामान्य,
 सूक्ष्म, स्वभावोक्ति, स्मरण, संदेह, हेतु आदि अनेक अलंकार वस्तु
 या भाव से अपनी पृथक् सत्ता रखने में पूरे समर्थ नहीं हैं। वस्तु
 या भाव यदि स्वतः चमत्कृत है तो उसमें व्यर्थ ही अलंकारत्व का
 आरोप कर उसे श्रेय देने से लाभ नहीं। जो नायिका स्वयं रूपवती
 है उसके रूप का श्रेय दूसरे को नहीं मिल सकता। अलंकारों की
 उपर्युक्त सूची में, संभव है, कुछ ऐसे अलंकार भी हों जिन्हें वस्तु से
 पृथक् रखने का आग्रह किया जा सकता है, परंतु इसके साथ यह न
 भूलना चाहिए कि अलंकारों ने केवल वस्तु पर ही अपना अधिकार
 नहीं जमाया, न्याय, काल, (Tense) वाणी और क्रिया के क्षेत्रों
 को भी अलंकारों ने अपना लिया है।

क्रोचे ने अलंकार के संबंध में जो कुछ कहा है वहीं हमारा
 मान्य नहीं हो सकता। हम अपने साहित्य-शास्त्र की कसौटी पर

ही अलकारों की समीक्षा करना चाहते हैं। उक्ति में स्वाभाविक रूप से मिला हुआ जो चमत्कार आ जाता है उसके लिए अलकार की सजा अनुपयुक्त ही नहीं, उलझन को बढ़ाने वाली भी है। इससे क्रोचे के 'उक्ति ही काव्य है'—कथन का विरोध नहीं होता। काव्य में अलकार की स्थिति अनिवार्य मानी जाती तो क्रोचे का विरोध संभव था। अलकार को काव्य से पृथक् मानने में ही उसकी प्रतिष्ठा है। आचार्य मम्मट, कविराज विश्वनाथ आदि ने अलकार को काव्य का नित्य अंग नहीं माना, किंतु जो नित्य नहीं है वह पृथक् भी रह सकता है, इस पर संस्कृत के आलंकारिकों ने विचार नहीं किया। अलकार का प्रधान उद्देश्य वस्तु का बोध-मात्र कराना नहीं हो सकता, 'भाव को तीव्र करने में कभी-कभी सहायक होने वाली योजना ही अलकार है' और उसका उद्देश्य स्पष्ट है। यदि वस्तु के बोध कराने में भी अलंकार की व्याप्ति मानी जाय तो साधारण-से-साधारण उक्ति में भी अलंकारत्व मानना पड़ेगा। अतिव्याप्ति-पूर्ण स्वभावोक्ति का क्षेत्र बिलकुल ही मुक्त कर देना पड़ेगा। सादृश्य-मूलक अलकार में बहुत थोड़े ऐसे हैं जिनमें चमत्कार या सौंदर्य की सत्ता पृथक् बताई जा सकती है। वाच्यार्थ के चमत्कार में ही वास्तविक अलकारत्व मानना चाहिए, जहाँ सादृश्य व्यग्य रहे वहाँ प्रायः वह वस्तु या भाव की अपनी संपत्ति है। उदाहरण के लिए उपमा को लीजिए। 'सीता का मुख चंद्रमा के समान सुंदर है', इस वाक्य में जो कुछ वह वाच्यार्थ है, लक्षणा और व्यंजना के लिए प्रकरण से भिन्न रहने पर इसमें थोड़ी भी गुंजाइश नहीं। सीता के मुख की सुंदरता वस्तु है और इसका बोध 'सीता का मुख सुंदर है'

कहने से ही हो जाता है, किंतु अप्रस्तुत-विधान के लिए चंद्रमा को पकड़ कर वाक्य में बैठाना पड़ता है—सीता का मुख चंद्रमा के समान सुंदर है। इस प्रकार चंद्रमा को उपमान के रूप में रखने से इस वाक्य में एक अतिरिक्त सौंदर्य आ जाता है। इसी अतिरिक्त सौंदर्य-विधान को हम अलंकार कहते हैं। सादृश्य-मूलक अलंकार का

भाव के क्षेत्र
में अलंकार एक दूसरा उदाहरण लीजिए। वन में हरिणी को हरिण के साथ उछलते-कूदते देखकर विरही राम को सीता की याद आई। आलंकारिक निस्सदेह इसे

स्मरणालंकार कहेंगे। अब इस वाक्य की मीमांसा कर देखिए, इसमें भागवत सौंदर्य ही है या कुछ अतिरिक्त भी। 'स्मरण' में सादृश्य व्यंग्य रहता है और यहाँ राम और सीता का दांपत्य जीवन व्यंग्य है। हरिण-हरिणी को देखकर सीता की याद आना, इस वाक्य का एक अपरिहार्य अंग है। यदि इतना ही कहा जाय—विरही राम को सीता की याद आई—तो यथार्थ स्थिति का बोध नहीं होता, स्थिति और भाव की स्पष्टता के लिए इस वाक्य में हरिण-हरिणी का रहना आवश्यक है। यदि वन में राम हरिण-हरिणी को एकत्र न देखते तो, संभव था, उस समय उन्हें सीता की याद न आती। अतः इस वाक्य का कोई खड भाव-बोध की दृष्टि से निवार्य नहीं। अतिरिक्त सौंदर्य नामक कोई वस्तु इस वाक्य में नहीं; जो कुछ है वह भावगत है। विषय को स्पष्ट करने के लिए इसी प्रकार का एक दूसरा उदाहरण लीजिए। बलदेव सड़क पर पड़ी हुई रस्सी को साँप समझ कर भय से उछल पड़ा! इस वाक्य में अलंकारवादी के मतानुसार भ्रमालंकार है। साँप और रस्सी का सादृश्य यहाँ व्यंग्य रखा गया है। बलदेव का भय से उछल पड़ने का कारण है—रस्सी को

सॉप समझना । किसी भयावनी वस्तु को देख कर या भ्रम में पड़कर भय से उछल पड़ना मन और शरीर-धर्म की एक वृत्ति है । इसका निराकरण अलंकार मानने या न मानने से नहीं होता । यदि बलदेव वस्तुतः सॉप को ही देख कर भय से उछल पड़ता तो आलंकारिक इस वाक्य में कुछ सौंदर्य नहीं पाते, पर झगड़े की जड़ तो रस्सी है । इस रस्सी में भ्रमालंकार का समस्त सौंदर्य सुरक्षित है । अब थोड़ी देर के लिए मनोविज्ञान को भी साथ में ले लीजिए । यदि बलदेव को यह मालूम हो जाता कि सड़क पर पड़ी हुई रस्सी ही है, सॉप नहीं, तो उसे भय न होता । वह जान-बूझ कर नहीं उछलता उसे सॉप का वास्तविक ही भय हुआ था । यदि उसे यह बात मालूम रहती कि उसके उछलने से ही यहाँ भ्रमालंकार हो जाता है तो उसका भाव सत्य और विश्वसनीय न होता । उसका भय कल्पित नहीं, वास्तविक है । जिस अलंकार-विधान में कल्पना की सहायता नहीं रहती उसमें अलंकारत्व मानने या मनाने का दुराग्रह नहीं होना चाहिए । भाव की महत्ता स्वतंत्र रहने में ही है । कभी-कभी उसे अपनी स्थिति को तीव्र रूप में प्रकट करने के लिए कल्पना का आश्रय लेना पड़ता है और यही उसमें अलंकारत्व मिलता है । स्मरण, भ्रम, सदेह, प्रहर्षण, विषादन, तिरस्कार आदि हृदय की वृत्तियाँ हैं । इनमें अलंकारत्व मानना इनके प्राकृत रूप का निरादर करना है । आदर, आश्चर्य, घृणा, पश्चात्ताप आदि के भावों को प्रकट करने में विष्मालंकार मानना कहाँ तक उचित माना जा सकता है । हृदय के कारणभूत या आकस्मिक उद्गार में अलंकार के आरोप का प्रयत्न हास्यास्पद है । 'राम-राम, आपने यह क्या किया !' इस वाक्य में विष्मालंकार को जगह देने से मह

कहना मुश्किल हो ही जाता है कि अलंकार कहीं नहीं है !

भाव से भिन्न दूसरी ओर भी अलंकारों ने दूसरों को वेदखल कर दिया है । न्यायशास्त्र में प्रत्यक्ष, अनुमान, उपमान और शब्द,

ये चार और वैशेषिक दर्शन में प्रत्यक्ष और अनुमान,
न्याय तथा दर्शन के क्षेत्र में अलंकार ये दो प्रमाण माने गए हैं, लेकिन चंद्रालोककार जयदेव ने न्याय तथा दर्शन से भी बाजी मार कर

प्रत्यक्ष, अनुमान, शब्द, उपमान, अर्थापत्ति, अनुपलब्धि, संभव और ऐतिह्य, ये आठ प्रमाणालंकार माने हैं । यह वेदखली संस्कृत तक ही रहती तो कोई हर्ज न था । हिंदी के आलंकारिकों ने भी आठों प्रमाणालंकारों की सोदाहरण परिभाषाएँ लिखी हैं । नमूने के लिए संभव-प्रमाण का एक उदाहरण लीजिए ।

ठाकुर कहत कछु कठिन न जानो याहि
हिम्मत किये ते कहो कहा न सुधरि जाय
चारि जने चारिहू दिसासों चारो कोन गहि
मेरु को हिलाय कै उखारैं तो उखरि जाय

—ठाकुर

इस कविता का तात्पर्य यही है कि हिम्मत करने से सब काम हो सकते हैं और यहाँ संभव प्रमाणालंकार की पुष्टि के लिए कहा गया है कि चार आदमी मेरु पर्वत के चारों कोनों को पकड़ हिला कर उखाड़ें तो वह उखड़ जाय । अब यही विचार करना है कि इसमें अलंकारत्व क्या है ? इसमें एक-मात्र प्रोत्साहन का भाव है । चार आदमी से मेरु पर्वत का उखाड़ना तो आलंकारिकों के अनुसार असंभव अलंकार है, किंतु उत्साह की वृद्धि के लिए यहाँ पर्वत उखाड़ने की अनिश्चित संभावना दिखाई गई है । अतः इसमें संभव

प्रमाण नामक कोई जंतु नहीं। न्याय के क्षेत्र पर इतना ही अधिकार नहीं किया गया है, काव्यार्थापत्ति, संसृष्टि, सकर, एकवाचकानुप्रवेश सकर एक-मात्र न्याय की भीप्ति पर ही खडे किए गए हैं। दंडपूषिका न्याय पर काव्यार्थापत्ति स्थिर है। तिल-तदुल-न्याय हटा लेने पर संसृष्टि-अलकार समझ में ही नहीं आता। नीर-क्षीर न्याय के सिवा 'सकर' की सकरता के रहस्य का पता नहीं चल सकता। एक वाचकानुप्रवेश जो सकर का ही भेद है, नृसिंहाकार-न्याय पर जम कर बैठ गया है। इसी के एक अन्य भेद अंगागिभाव संकर ने भी बीज-वृक्ष-न्याय को कस कर पकड़ लिया है। अधिकांश उभयालकारों के आधार न्याय है।

न्याय क्षेत्र को छोड़ कर अब वाणी के प्रागण में आईए। यहाँ भी अलकार का प्रभुत्व है। काकु वक्रोक्ति के सबध में आलकारिको मैं इस बात पर मतभेद है कि इसे शब्दालकार के वाणी के क्षेत्र में अलकार अंतर्गत मानना चाहिए या अर्थालकार के भीतर, किंतु आचार्यों के मतानुसार निश्चित ही है कि यह एक अलकार है। पद-भग-श्लेष-वक्रोक्ति और पद-अभग-श्लेष वक्रोक्ति केलिए विशेष चिंता की बात न थी, पर काकु वक्रोक्ति अलकार स्पष्टतः वाणी के क्षेत्र में जा पहुँचता है। आर्थव्यजना के काकुवैशिष्ट्य तथा गुणीभूत व्यग्य के काक्काक्षित व्यग्य में वाणी का जो चमत्कार दिखलाया जाता है उसके लिए कुछ कहना नहीं, पर अलकार को स्वर की विचित्रता में बाँध रखना कहाँ तक न्याय्य कहा जा सकता है!

वाणी के बाद क्रिया के क्षेत्र पर अलकार का अधिकार देखिए। क्रियाविदग्धा तथा धीरा नायिका के हाव-भावों के स्वाभाविक वर्णन

को अलंकार के हवाले कर दिया गया है। सूक्ष्म और, पिहित-१
 क्रिया के क्षेत्र अलंकार में क्रिया चेष्टा की विशिष्टता ही रहती
 में अलंकार है, किसी भाव को तीव्र करने का प्रयत्न नहीं।
 साधारणतः किसी अभिप्राय का बोध कराना ही सूक्ष्म
 अलंकार का लक्ष्य हुआ करता है। जैसे:—

स्याम-बुलावन समुझि तिय, चित समुचित सखि सैन।

ताकि तनक पिय-तन, करन, कर धरि मूँदे नैन ॥'

किसी क्रियाविदग्धा नायिका ने अपने प्रिय नायक की दूती की चेष्टा से यह जानकर कि नायक ने मुझे बुलाया है, अपने निकट बैठे पति की ओर तनिक देख अपने कान पर हाथ रख कर आँख मूँदने की क्रिया से यह प्रकट किया है कि पति के सो जाने पर मैं जाऊँगी। इसमें नायिका ने दूती के नयन-संकेत को समझते हुए चेष्टा से अपने जाने की सूचना दी है। पिहित अलंकार भी, जहाँ किसी का छिपा हुआ वृत्तांत उसके किसी आकार द्वारा जानकर कोई किसी प्रकार की क्रिया से उसका अभिप्राय समझ लेना प्रकट करे, वहाँ होता है। यदि सूक्ष्म और पिहित अलंकार माने जायें तो अलंकार की परिभाषा में इस बात की गुंजाइश रखनी पड़ेगी कि अलंकार केवल भाव को ही अलंकृत नहीं करते, प्रत्युत क्रिया का मडन भी करते हैं।

अप्यय दीक्षित ने जयदेवकृत 'चंद्रालोक' के व्याख्या-रूप 'कुवलयानंद' में व्याजोक्ति और युक्ति अलंकार में भी उक्ति के अतिरिक्त क्रिया तथा आकार द्वारा गोपन की विधि समिलित कर ली है।

१. कुछ आचार्य पिहित को स्वतंत्र अलंकार न मान कर सूक्ष्म का ही एक भेद मानते हैं।

काल-विभाग (Tense) में भी अलंकार बेतरीके घुस पड़ा है । काल व्याकरण का एक अंग है, अलंकार के साथ उसका संबंध नहीं व्याकरण रहना चाहिए । भूत, वर्त्तमान और भविष्य इन तीनों के क्षेत्र में कालों को व्याकरण के क्षेत्र में अपने अलग-अलग अलंकार व्यापार हैं । भाविक अलंकार की योजना कर आचार्यों ने व्याकरण को भी अछूता नहीं छोड़ा । जहाँ भूत और भविष्य के वर्णन वर्त्तमान काल की तरह किये जायें वहाँ भाविक अलंकार की स्थिति बताई जाती है । उदाहरण केलिए—

हमको विदित थे तत्त्व सारे नाश और विकास के ।

कोई रहस्य छिपे न थे पृथ्वी तथा आकाश के ॥

ये जो हजारों वर्ष पहले जिस तरह हमने कहे ।

विज्ञानवेत्ता अब वही सिद्धांत निश्चित कर रहे ॥

—मैथिलीशरण गुप्त

उपर्युक्त हरिगीतिका छंद में यह बताया गया है कि भारतवर्ष के महर्षियों ने हजारों वर्ष पहले पदार्थ-विद्या के जिन तत्त्वों का रहस्योद्घाटन किया था उन्हीं पर अब आजकल के वैज्ञानिक अपने सिद्धांतों का निर्माण कर रहे हैं । इसमें अलंकार की पुष्टि केलिए थोड़ा भी चमत्कार नहीं है । 'राम सीता के साथ चित्रकूट जा रहे हैं', इस वाक्य में अलंकारत्व मानने से अलंकार की महत्ता नहीं बढ़ती, उसकी मिट्टी पलीद होती है । ऐतिहासिक वर्त्तमान (Historic present) को अलंकार मानने के पहले उस पर गंभीर विचार करना उचित है । साग के मोल से अलंकार का प्रचार करना अच्छा नहीं ।

भाव और भाषा का बहुत घनिष्ठ सम्बन्ध है। अलंकार की पहुँच दोनों क्षेत्रों में है। प्रायः भाव के चमत्कार के लिए अर्थालंकार और

भाषा के सौंदर्य के निमित्त शब्दालंकार के प्रयोग शब्दाभाव पर किये जाते हैं। भाव में चमत्कार लाने के लिए स्थित अलंकार

अर्थालंकार की जो योजना की जाती है वह अधिकतर भाषा के वैभव की सहायता से ही। जिस भाषा में जितनी लाक्षणिक चपलता होती है उसमें उतनी धमता भी रहती है। लगभग अधिकांश अलंकारों के मूल में श्लेष की स्थिति पाई जाती है। आचार्य दंडी ने—‘श्लेषः सर्वासु पुष्पाति प्रायो वक्रोक्तिषु श्रियम्’—श्लेष प्रायः सभी वक्रोक्तियों—वक्रोक्ति अलंकार नहीं, उक्ति वैचित्र्य रूप अलंकारों—की शोभा बढ़ाता है, कहकर श्लेष की महत्ता को प्रकट किया है। सब अलंकार भाषा के वैभव पर ही टिके हुए नहीं हैं। कुछ तो भाषा के दारिद्र्य से अपने अस्तित्व की रक्षा में समर्थ होते हैं। भाषा में यदि प्रत्येक भाव या अर्थ को स्पष्ट करने के लिए अलग-अलग शब्द रहते तो उनकी लाक्षणिकता में तो कमी होती ही, शब्दाभाव पर निर्भर रहनेवाले श्लेषादि अलंकार अपने अस्तित्व की रक्षा नहीं कर सकते। भाषा का शब्द-बाहुल्य जहाँ भाव को तीव्र रूप से प्रकट करने में सहायक होता है वहाँ कभी-कभी उससे चमत्कार-प्रकाशन में कुछ बाधा भी पहुँचती है। यदि एक शब्द से एकाधिक अर्थों की व्यक्ति न हो तो अकेले श्लेष की बात क्या, उस पर गौण या मुख्य रूप से स्थिर रहनेवाले अर्थ-वक्रोक्ति, विवृतोक्ति, गूढोक्ति, समासोक्ति आदि अलंकारों को कहाँ शरण मिलेगी !

अलंकारों की संख्या न निश्चित है और न निश्चित की जा

सकती है, पर इस सबध में यह बात बराबर याद रखनी चाहिए कि अलंकारों को अपने क्षेत्र में ही रहने से काव्य का कल्याण हो सकता है। साहित्य-शास्त्र के कितने निरूपण आचार्यों ने नये-नये ढंग से बहुत-से अलंकारों की उद्भावनाएँ कीं, पर वे सब काव्य-जगत् में समान रूप से आदृत नहीं हुई। कल्पना के आश्रय पर निर्मित अलंकारों का काव्य में भावोत्तेजन के रूप में यथास्थान व्यवहार होना चाहिए। यह नई उद्भावना का युग है। नये-नये विविक्त अलंकार यदि निर्मित किए जायें तो उनसे काव्य का गौरव ही बढ़ेगा। १ पुराने ढंग के अलंकार इतने किराये के-से मालूम होते हैं कि उनसे किसी अच्छे भाव को तीव्र करने में उतनी सहायता नहीं मिलती। पाठक या श्रोता को नहीं, अलंकार की सिद्धि के लिए ही ऐसे कथन किए गए हैं। काव्य में प्रायः यही जान पड़ता है कि इसमें वास्तविक चमत्कार या सौंदर्य सर्वत्र अलंकार का प्रयोग होना ही चाहिए, यह कोई सिद्धांत नहीं। जहाँ साधारण रूप से यह मालूम पड़े कि भावोत्तेजन की दृष्टि से यहाँ अलंकारों की सहायता लेनी है वहाँ अलंकार व्यवहृत किए जा सकते हैं। जब काव्यकार अपने भावों को इच्छानुकूल प्रकट नहीं १ श्रीयुत सेठ अर्जुनदास केडिया ने अपनी अलंकार-संबंधी पुस्तक—‘भारती-भूषण’ को जब आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी जी के पास समर्थ्य भेजा था तब उन्होंने इस बात की ओर सकेत किया था कि अब केवल पुराने अलंकारों की लीक पीटने से काम नहीं चलेगा। भारती के वे आभूषण बहुत पुराने हो गए हैं, नये ढंग के आभूषण चाहिए। प्राचीन काल के आभूषण आजकल की स्त्रियों को पसंद नहीं, बिहार की स्त्रियों को मारवाड़ के जेवर अच्छे नहीं लगते। काव्य में भी इस रुचि को आश्रय मिलना चाहिए।

कर सकता तब वह अलंकार का आश्रय लेता है। विना जरूरत जो चीज ली जाती है वह बोझ ही समझी जाती है, उससे किसी प्रकार का सौंदर्य-वर्द्धन नहीं हो सकता।

पिछले अध्याय में हम प्राकृत सत्य और काव्यगत सत्य का अंतर दिखा चुके हैं। यहाँ काव्यगत सत्य की दृष्टि से अलंकार के

प्रयोजन पर विचार करना आवश्यक है। अलंकार अलंकार का अभाव-प्रसूत है। नायिका के सौंदर्य को बढ़ाने के प्रयोजन

लिए या उसके प्रकृत रूप ही को अधिकतर सुंदर बनाने के निमित्त आभूषण की जरूरत होती है। आभूषण की स्थिति से ही यदि नायिका के सौंदर्य का सर्वर्द्धन होता हो तो यह स्वतः प्रमाणित हो जाता है कि नायिका में सौंदर्य का अभाव है, कम-से-कम उतना अभाव है जितना आभूषण की अवस्थिति से बढ़ जाता है। काव्य-रचना में भी जब काव्यकार मनोनुकूल अपने भाव को पुष्ट नहीं कर सकता तब अलंकार की सहायता लेता है। अलंकार का यथार्थ प्रयोजन है, प्रभाव की क्षमता प्राप्त करना। किसी के लिए हमारे हृदय

में जो भय, स्नेह, श्रद्धा, घृणा आदि के भाव हैं वे प्रेषणीयता में सचके हृदय में समान रूप से या न्यूनाधिक रूप से अलंकारत्व आ जायें, इसके लिए काव्य में प्रेषणीयता की

आवश्यकता होती है। कोई आदमी सड़क पर धीरे-धीरे जा रहा है। उसके समीप ही आगे से प्रायः तीन हाथ का एक सॉप सड़क पर से निकल गया। उस समय सॉप को देखकर उसके हृदय में जो भय हुआ उसकी अनुभूति दूसरों को इतिवृत्तात्मक ढंग से कहने पर उतनी नहीं हो सकती। काव्य में अपने भाव को दूसरे के हृदय की संपत्ति बनाना पड़ता है। यदि ऐसा न किया जा सके तो काव्यकार

का प्रयत्न निष्फल ही है। काव्य में जब सॉप से उत्पन्न उस भाव का वर्णन किया जायगा तब केवल भय पर ही ध्यान रखने से काम नहीं चलेगा, भयोत्पादक-रूप सॉप के स्वरूप का वृहत्तर तथा भयावना विब्र-ग्रहण करना पड़ेगा। वह कुछ-कुछ इस प्रकार बताया जा सकता है— भई, मैं सड़क पर धीरे-धीरे जा रहा था। सामने ही अचानक एक प्रायः पाँच हाथ लंबा काला सॉप फुँफकार उठा। उस पर पाँव रखते-रखते मैं बच गया। उसकी सूरत देखते ही कलेजा धकसे हो उठा। फिर वह एक ओर जल्दी से सरक गया। —इस प्रकार एक घात को बड़ा-चढ़ा कर कहने से, यह संभव है कि, जितना भय उस व्यक्ति को तीन हाथ के सॉप को देखने से हुआ था प्रायः उतना ही भय काव्य के पाठक या श्रोता को पाँच हाथ के लंबे फुँफकार भरनेवाले काले सॉप के वर्णन से हो सकता है। यही आलंकारिक प्रेषणीयता है, पर इसमें बहुत ही काव्य-सयम और सतर्कता चाहिए। पाँच को पन्चीस बना देने से उस मूल भाव का सक्रमण अन्यत्र नहीं हो सकेगा। भावों का प्रेषक या उत्तेजक बनने में ही अलंकार की सार्थकता है। अनुभूतियों को प्रेषित करने में कुछ तो वे विकृत हो जाती हैं और कुछ छूट जाती हैं। काव्य में जितनी अनुभूतियों को स्थान मिल जाता है वे ही मुख्य हैं।

प्रस्तुत और अप्रस्तुत अलंकार के दो मुख्य अंग हैं। प्रस्तुत के प्रति भाव को उद्घोषित करने के लिए ही अप्रस्तुत की योजना की जाती है। यही अप्रस्तुतान्वय यथार्थ अलंकार है। अन्योक्ति काव्य में वैसी ही अप्रस्तुत-योजना भावोत्तेजक होती है जो हमसे परिचित है और जो हमारे किसी-न-किसी भाव की भूमि है। अन्योक्ति के लिए यह बहुत आवश्यक है कि

उसका प्रस्तुत जितना ही मर्मस्पर्शी हो उतना ही उसका अप्रस्तुत प्रकृति के रमणीय उपादानों से बना रहे। अन्योक्ति में प्रस्तुत व्यंग्य रहता है और अप्रस्तुत को सामने रखा जाता है। यदि अन्योक्ति के व्यंग्य प्रस्तुत में जीवन को स्पर्श करने की क्षमता नहीं है तो उसका अप्रस्तुत चाहे कितना ही परिचित तथा रमणीय उपादानों से बना हो वह अन्योक्ति नहीं कहला सकता। कमल, चकोर, भ्रमर, चंद्र आदि को उपलक्ष्य मान कर अन्योक्ति-द्वारा न मालूम जीवन की कितनी मार्मिक घटनाओं पर प्रकाश डाला जा सकता है। सीधे-सीधे जो बात कही जाती है उससे कहीं अधिक वह बात प्रभावपूर्ण होती है जो किसी उपलक्ष्य के द्वारा कही जाती है। प्रकारांतर से देखा जाय तो अकेले अन्योक्ति अलंकार में कम-से-कम छः—अप्रस्तुत-प्रशंसा, प्रस्तुतांकुर, समासोक्ति, आक्षेप, व्याजोक्ति, तथा पर्यायोक्ति—अलंकारों का समावेश हो सकता है। अप्रस्तुत-प्रशंसा के सारूप्य निवधना-भेद में श्लेष-हेतुक, श्लिष्ट विशेषण तथा सादृश्य-मात्र, ये तीन अवांतर भेद होते हैं। कुछ आलंकारिक 'सादृश्य-मात्र' अवांतर भेद को अन्योक्ति अलंकार मानते हैं।

अलंकार वस्तुतः वाच्यार्थ में ही माना जा सकता है, व्यंग्यार्थ में नहीं। बिना व्यंग्य के चमत्कार में अलंकारत्व रहता है। व्यंग्य की प्रधानता होते ही वह अलंकार-शास्त्र का विषय वाच्यार्थ में न होकर ध्वनि के अतर्गत आ जाता है। वाच्यार्थ अलंकार से गौण व्यंग्य काव्य की शोभा बढ़ाता है। अप्रस्तुत-प्रशंसा में प्रस्तुत-रूप व्यंग्यार्थ का ज्ञान होने पर भी साधर्म्य-विवक्षा से बुद्धि पुनः शीघ्र ही अप्रस्तुत-रूप वाच्यार्थ का आभास पा लेती है। यहाँ वाच्यार्थ में जो चमत्कार है वह व्यंग्यार्थ का संबर्द्धक है। इसी

कारण 'ध्वन्यालोक'कार के मत से व्यग्य और वाच्य समान होने के कारण यह गुणीभूत व्यग्य है और अलंकार की स्थिति मानी गई है। 'ध्वन्यालोक' में अलंकार और अलंकार्य का अंतर मान कर ध्वनि के अवातर भेदों में कहीं व्यग्य अलंकार्य रखा गया है और कहीं अलंकार माना गया है, किंतु वाच्यार्थ में ही अलंकार मानना युक्तियुक्त है। अन्योक्ति में प्रस्तुत व्यग्य रहता है, अतः यदि संभव हो तो अप्रस्तुत के वाच्यार्थ को ही प्रस्तुत मान कर उसमें जो कुछ चमत्कार लक्षित हो उसे अलंकार कहा जा सकता है। साधर्म्य-विवक्षा के बिना अन्योक्ति का प्रस्तुत समझ में नहीं आता। जिस अर्थ को समझने के लिए वाच्यार्थ से दूर जाना पड़े उसे अलंकार्य चाहे माना भी जाय, अलंकार नहीं माना जा सकता।

अप्रस्तुत-योजना सादृश्य और साधर्म्य पर निर्भर करती है। अभिव्यञ्जनावाद के प्रचलन के कारण आधुनिक काव्य में सादृश्य को साधर्म्य की तरह महत्त्व नहीं दिया जा रहा है। क्रोचे सादृश्य और ने उक्ति में ही अलंकारत्व माना है। अलंकार और साधर्म्य अलंकार्य की पृथक् सत्ता को स्वीकृत नहीं किया, अतएव क्रोचे के निकट सादृश्य और साधर्म्य का विवेचन, अलंकार शास्त्र की दृष्टि से, कुछ महत्त्व नहीं रखता। काव्य की प्रवृत्तियों को कोई एक नियम के अंतर्गत बाँध कर नहीं रख सकता। सादृश्य और साधर्म्य को यदि छोड़ दिया जाय तो अलंकार-शास्त्र में प्रायः कुछ बचता ही नहीं। अलंकार में विधायक कल्पना के लिए तर्क का आश्रय नहीं रखना चाहिए। भाव से कल्पना को जहाँ तक प्रेरणा मिल सके वहीं तक यथार्थ में काव्य का कल्याण हो सकता है। तर्क-पूर्ण विचार से काव्य में सादृश्य-विधान नहीं होता। किसी एक अंश

में भी किसी प्रकार के सादृश्य का आरोप कर काव्य की भावना सतुष्ट हो जाती है, किंतु तर्क और विचार को वह अधूरा ही जेंचेगा । १-काव्य में साधर्म्य के संबंध में भी बहुत-कुछ इसी प्रकार की बात है । किसी कार्य, गुण आदि की आशिक समानता भी साधर्म्य का पूरा आरोप कर देती है । काव्य में यह आवश्यक नहीं है कि सादृश्य के लिए आकार-प्रकार या वजन के नाप-तौल की जरूरत पड़े अथवा साधर्म्य के लिए वस्तु के प्रत्येक कार्य या गुण की पूरी समानता रहे । सादृश्य—त्रिब-प्रतिबिंब रूप—और साधर्म्य—वस्तु-प्रतिवस्तु धर्म—दोनों ही काव्य में भाव के प्रसार के लिए सूत्र का काम करते हैं । यदि भाव का प्रसार सादृश्य या साधर्म्य के सकेत-मात्र से हो जाय तो फिर उनके पूरे आरोप की आवश्यकता नहीं ।

आजकल काव्य में सादृश्य और साधर्म्य के प्रभाव अतिरिक्त तज्जन्य प्रभाव का ही अधिक विचार किया जाता है । यही उचित भी है । सादृश्य और साधर्म्य रहने पर भी यदि अप्रस्तुत-योजना में प्रभाव

- १ While the Voluntary thought only deals with likeness of practical value in reasoning, the poetic thought is free to recognize likeness of any kind whatever. For it likeness need not be extended, a likeness in any single point to afford a link for the mind is sufficient. Voluntary thought must see the resemblance and point out in what it consist—i. e. explain it, but poetic thought is satisfied with a mere recognition of the resemblance, and may not be able at all to define it. This cannot be seen but felt.

—Prescott The Poetic Mind p 217

की धमता नहीं तो वह किसी काम की नहीं। अप्रस्तुत-योजना के समय काव्यकार को रस की मनोवैज्ञानिक स्थिति पर अवश्य ध्यान रखना चाहिए। रस की प्रतीति के बाधक-स्वरूप उपमान या अधिक अभीष्ट प्रभाव पर व्याघात पहुँचाने वाली अप्रस्तुत-योजना काव्य की दृष्टि से दूषित ही है।

अभिव्यजना के वैचित्र्य का कुछ व्यंग्य रूपक और लक्षणा से लाया जाता है। कहीं-कहीं रूपक के अध्यवसान का आधार इतना सूक्ष्म होता है कि प्रस्तुत-अप्रस्तुत का कोई साधर्म्य का भेद लक्षित नहीं होता। प्रस्तुत और अप्रस्तुत के आशिक आधार बीच कहीं तक सादृश्य या साधर्म्य है, इससे कवि अपने को बहुत-कुछ रक्षित समझता है। अल्प या धुँधले आधार पर ही रूपक का अध्यवसान कर दिया जाता है। जैसे—

नवोढ़ा-बाल-लहर
अचानक उपकूलो के
प्रसूनों के ढिंग रुक कर
सरकती है सत्वर।

—सुमित्रानंदन पत

इसमें लहर के साथ नवोढ़ा नायिका का कोई सादृश्य नहीं, थोड़ा-सा धीरे-धीरे चलने का साधर्म्य है। नवोढ़ा मुझिल से पति के निकट जाती है और थोड़ी देर ठहर कर वहाँ से जल्द भाग खड़ी होती है। साधर्म्य के इसी एक अंश को लेकर कवि ने लहर और नवोढ़ा का अध्यवसान किया है।

आधुनिक कविताओं में अप्रस्तुत-योजना के सादृश्य पर बहुत कम ध्यान दिया जा रहा है। साधर्म्य के लिए भी यह आवश्यक नहीं

समझा जाता कि प्रस्तुत और अप्रस्तुत के बीच क्रिया-सादृश्य का गुण आदि की पूरी समानता होनी ही चाहिए।
अभाव

कभी-कभी सादृश्य और साधर्म्य दोनों का तिरस्कार कर केवल हृदय पर पड़े हुए तजन्म प्रभाव का ही साम्य दिखलाया जाता है। इस ढंग की कविताओं में प्रस्तुत और अप्रस्तुत का भेद प्रायः मिटा-सा मालूम पड़ता है। यह पता अच्छी तरह नहीं लगता कि कवि जिस वस्तु का वर्णन कर रहा है वह प्रस्तुत है या अप्रस्तुत। इसका कारण अभिव्यजनाविवाद का प्रभाव ही बतलाया जा सकता है। प्रस्तुत के मार्मिक रूप-विधान से हट कर धीरे-धीरे कवियों का ध्यान अप्रस्तुत की योजना की ओर ही आकर्षित होता जा रहा है। काव्य के यदि जीवन-पक्ष को अलग कर दिया जाय तो उसमें प्रस्तुत कुछ रहेगा ही नहीं। काव्य की मार्मिकता के लिए जीवन-पक्ष का समन्वय बहुत ही आवश्यक है। जीवन की बातों का अप्रस्तुत में मिलाने से फिर वही समस्या खड़ी हो जाती है। जहाँ जीवन किसी रूप में वर्तमान रहेगा वहाँ प्रस्तुत भी मानना ही पड़ेगा।

‘सोती थी,

जाने कहो कैसे प्रिय-आगमन वह ?

नायक ने चूमे कपोल,

डोल उठी बल्लरी की लड़ी जैसे हिंडोल ।

इस पर भी जागी नहीं,

चूक-क्षमा माँगी नहीं,

निद्रालस बंकिम विशाल नेत्र मूँदे रही—
 किंवा मतवाली थी यौवन की मदिरा पिए, कौन कहे ?
 निर्दय उस नायक ने
 निपट निठुराई की
 कि झोको झड़ियो से
 सुंदर सुकुमार देह सारी झकझोर डाली,
 मसल दिए गोरे कपोल गोल ;
 चौंक पड़ी युवती,—
 चकित चितवन निज चारों ओर फेर ।’

—निराला

इसमें ‘जुही की कली’ को लक्ष्य कर कवि ने किसी नायिका का वर्णन किया है। अब सादृश्य और साधर्म्य का अलग-अलग विचार करना चाहिए। जुही की कली और नायिका में किसी प्रकार का सादृश्य नहीं। बंकिम विशाल नेत्र, सुंदर कुमार देह, गोरे कपोल गोल, चकित चितवन आदि नायिका के अंग-प्रत्यंग केवल किसी मानवाकार वस्तु में ही संभव हैं। जुही की कली और नायिका में विन्न-प्रतिविन्न रूप नहीं, फिर भी रूपक का अभ्यवसान कर दिया गया है। साधर्म्य का आधार माना जा सकता है। जुही की कली के लिए पवन में नायकत्व का गुण मौजूद है। हिला-डुला कर कली को खिलाना, झोको से लता के साथ कली को अपने वृत्त पर हिलाना और अर्द्ध मुकुलित कली का पवन का झोंका पाकर प्रफुल्ल हो जाना आदि नायक-नायिका के धर्मों का साम्य रखते हैं। पर, इस समय कवि यह सब कुछ भूल जाता है कि प्रस्तुत के जिन रूपों या गुणों का आरोप अप्रस्तुत में किया जा रहा है वे वस्तुतः उसमें होते हैं या

नहीं। उसे यह सोचने का अवकाश नहीं रहता। अपने मन की काल्पनिक नायिका का वर्णन एक उपलक्ष्य मानकर वह कर जाता है। पाठक या श्रोता भी रसानुभूति के लिए एक आलवन पाकर अपने भाव का आरोप करता है। 'जुही की कली' एक सुंदर मुक्तक रचना है।

प्रस्तुत-पक्ष को छोड़कर केवल अप्रस्तुत-योजना की ओर कवियों की प्रवृत्ति बहुत बढ़ रही है। जीवन की मार्मिक अनुभूति

इससे बड़ी दूर पड़ जाती है। कविवर सुमित्रानंदन प्रस्तुत की पत ने अपनी 'छाया' में अप्रस्तुत-योजना की जो अवहेलना श्रृंखला रखी है वह जीवन के भावों से दूर रह केवल कल्पना का चमत्कार-प्रदर्शन करती है। इसके अनुकरण पर कुछ अन्य कवियों ने भी इसी प्रकार की अप्रस्तुत-रूप-योजना करते हुए रचनाएँ कीं, पर पतजी की भाँति उनमें विराट् कल्पना का चमत्कार न आ सका। जीवन की मार्मिक अनुभूति तो ऐसी रचनाओं में लक्षित हो ही नहीं सकती। 'नक्षत्र'—दीर्घक कविता के कुछ अंश उदाहरण के लिए लीजिए—

ऐ निशि-जाग्रत् ! वासर-निद्रित !

ऐ अनन्य छवि के समुदय !

स्तब्ध विश्व के अपलक विस्मय !

अश्रु-हास ! अनिमेष हृदय !

ऐ अनादि के वृत्त अनन्वय !

ऐ आतुर उर के समान !

अब मेरी उरुक आँखों से

उमड़ो, -दिवस हुआ अवसान !

यहाँ तक तो मालूम पड़ता है कि प्रस्तुत का रूप-विधान ही कवि का लक्ष्य है, पर आगे चलते-चलते कवि ने प्रस्तुत का ऐसा धुँधला आधार लिया है कि उसमें केवल अप्रस्तुत-योजना ही रह गई है। प्रस्तुत का आधारक्षीण होते-होते विलीन हो गया है। आगे के चुने हुए अंशों को देखिए—

ऐ अनत की अगम कल्पना !

ऐ अशब्द-भारति अविषय !

आदि नग्न सौंदर्य निरामय !

मुग्ध दृष्टि की चरम विजय !

× × ×

ऐ अज्ञात देश के नाविक !

ऐ अनत के हृत्कपन !

नव प्रभात के अस्फुट अकुर !

निद्रा के रहस्य कानन !

× × ×

सूर-सिंधु ! तुलसी के मानस !

मीरा के उल्लास अजान !

मेरे अधरो पर भी अकित !

कर दो यह स्वर्गिक मुसकान !

× × ×

ऐ नश्वरता के लघु बुद् बुद् !

काल-चक्र के विद्युत्-कन !

ऐ स्वप्नों के नीरव चुवन !

तुहिन-दिवस ! आकाश-सुमन !

× × ×

—सुमित्रानन्दन पंत

इस कविता के शीर्षक के साथ-साथ यदि निशि-जाग्रत, वासर-निद्रित, आकाश-सुमन आदि कुछ पदों को हटा लिया जाय तो यह एक पहेली-सी हो जायगी। इसका अर्थ स्पष्ट नहीं हो सकेगा। जिस कविता में जीवन की अनुभूति नहीं रहेगी केवल कल्पना का बवडर रहेगा उसके अर्थ की अस्पष्टता उसका नित्य स्वरूप है। अप्रस्तुत-योजना बुरी बात नहीं, किंतु प्रस्तुत की बिलकुल उपेक्षा कर देने से वर्णन का आधार नहीं रह जाता। सारी कविता हवाई जहाज हो जाती है। प्रस्तुत के आधार पर जो अप्रस्तुत-योजना की जाती है वह निश्चय ही मार्मिक होती है।

प्रभाव और रमणीयता की दृष्टि से जो अप्रस्तुत-योजना की जाती है वह बहुत सुंदर होती है। आजकल के समालोचकों के मतानुसार व्यंग्य रूपक बड़ा उत्कृष्ट माना जाता है। व्यंग्य-रूपक पतंजलि की रचनाओं में इसके अनेक अच्छे उदाहरण हैं। प्रस्तुत के लिए जिन उपमानों के प्रयोग काव्य में रूढ़ हो गए हैं उनमें विशेष नव्यता न रहने पर भी यदि वे मार्मिक ढंग से प्रयुक्त किए जायें तो सौंदर्य का अच्छा विधान हो सकता है।

‘प्रथम, भय से मीन के लघु बाल जो
थे छिपे रहते गहन जल में, तरल
उर्मियों के साथ क्रीड़ा की उन्हें
लालसा अब है विकल करने लगी।
कमल पर जो चार दो खंजन, प्रथम
पंख फड़काना नहीं थे जानते,

चपल चोखी चोट कर पंख की
वे विकल करने लगे हैं भ्रमर को ।'

—सुमित्रानंदन पत

इसमें आँखों का बहुत ही मार्मिक वर्णन है। आँख के उपमान मछली, खंजन आदि प्रसिद्ध हैं। कमल मुख के लिए तथा भ्रमर रस-लोलुप होने के कारण नायक के उपमान के रूप में रखे गए हैं। नायिका की आँखों में क्रम-क्रम से चपलता बढ़ती है। पहले जो नायिका नायक को देख कर भीत होती थी, शिक्षकती थी वही अब समय पाकर नायक को अपने हाव-भाव से विकल करने लगी है। उपर्युक्त पंक्तियों में प्रस्तुत का बहुत रमणीय तथा मार्मिक अध्यवसान किया गया है।

अप्रस्तुत रूप-योजना-द्वारा प्रस्तुत की बड़ी मार्मिक व्यजना की जा सकती है। केवल उपमानों को ला पटकने से ही वर्णन अप्रस्तुत से प्रस्तुत सजीव नहीं हो जाता। अनुभूति की थोड़ी-सी की व्यजना भी मार्मिकता वर्णन में जीवन ला देती है। हास्य की यह कितनी सुंदर अप्रस्तुत-योजना है।

‘विकसित सरसिज-वन-वैभव
मधु उषा के अचल में,
उपहास करावे अपना
जो हँसी देख ले पल में।’

—प्रसाद

इसमें अप्रस्तुत के उपलक्ष्य द्वारा प्रस्तुत की हँसी का वर्णन किया गया है। उषा-हाल में पूर्व दिशा की लालिमा से कमल-वन की जो शोभा होती है वह नायिका की हँसी के समुख तुच्छ है। इसमें व्यतिरेक का भाव है और इसी कारण प्रस्तुत का अध्यवसान अधिक

व्यग्य नहीं रह सका है। कुछ और देखिए—

‘सखि, नील नभस्सर में उतरा
 यह हस अहा ! तरता तरता,
 अब तारक-मौक्तिक शेष नहीं,
 निकला जिनको चरता-चरता ।
 अपने हिम-बिंदु बचे तब भी,
 चलता उनको धरता-धरता,
 गड़ जायँ न कंटक भूतल के,
 कर डाल रहा डरता-डरता ।’

—मैथिलीशरण गुप्त

यह प्रातःकाल की अप्रस्तुत-योजना है। सूर्योदय के कारण तारावण का विलीन होना और धीरे-धीरे रश्मियों के पृथ्वीतल पर पहुँचने का अच्छा वर्णन है। उत्कृष्ट अप्रस्तुत-योजना में प्रस्तुत गूढ़ व्यग्य नहीं रखा जाता। उपर्युक्त योजना में प्रस्तुत का स्वरूप बड़ी सुंदरता से झॉक रहा है। अप्रस्तुत-योजना में कल्पना की उड़ान उतनी ऊँची नहीं होनी चाहिए जिसमें नीचे पड़े हुए प्रस्तुत का रूप, पहाड़ होने पर भी, तिल की तरह दिखाई दे। काव्य में सौंदर्य की सत्ता के लिए अप्रस्तुत-योजना ठीक प्रस्तुत के अनुकरण पर होना वाछनीय है।

अभिव्यजना का एक प्रकार का प्रभाव जो अब आधुनिक कविताओं में स्पष्ट लक्षित हो रहा है, वह है, अप्रस्तुत-योजना में व्यग्य-व्यजक भाव का संवध। इसमें कवि की दृष्टि किसी प्रकार के रूप-साम्य पर नहीं पड़ती, केवल व्यजना ही उसका ध्येय रहता है। ‘वीचि-विलास’ की कुछ पक्तियाँ देखिए—

व्यंग्य-व्यक
 भाव

‘गूढ साँस-सी अति गति-हीन
अपने ही कपन में लीन;
सजल कल्पना-सी साकार
पुनः पुनः प्रिय पुनः नवीन;

तुम शैशव-स्मिति-सी सुकुमार,
मर्म-रहित, पर मधुर अपार,
खिल पड़ती हो विना विचार ।’

—सुमित्रानन्दन पत

अलंकार के भीतर ध्वनि का प्रवेश भी बहुत दूर तक हो गया है । सलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनि के दो प्रधान—शब्द-शक्ति-उद्भव तथा अर्थ-शक्ति-उद्भव-ध्वनि—भेदों में व्यंग्य रूप से कितने ध्वनि में अलंकार प्रकार के अलंकारों का समावेश कर दिया गया है । शब्द-शक्ति-उद्भव ध्वनि में वस्तु-ध्वनि तथा अलंकार-ध्वनि होती है । अर्थ-शक्ति-उद्भव-ध्वनि में व्यङ्ग्य और व्यंग्य दोनों अर्थ होते हैं । व्यङ्ग्य अर्थ तीन प्रकार के होते हैं। स्वतः समीचीन, कवि-प्रौढोक्ति-मात्र सिद्ध तथा कवि-निबद्ध-पात्र की प्रौढोक्ति-मात्र सिद्ध । इनके अनेक भेदों में कहीं वस्तु से वस्तु व्यंग्य, कहीं वस्तु से अलंकार व्यंग्य, कहीं अलंकार से अलंकार व्यंग्य होता है । प्रधानतः यह विषय ध्वनि-शास्त्र का है, अलंकार के साथ इसका विवेचन करने से अलंकार की दुरुहता बढ़ेगी । गूढ कल्पना के आश्रय से अलंकार की शोभा नष्ट ही होगी, बढ़ेगी कदापि नहीं । अतएव अलंकार के प्रसंग में इसका विस्तृत विवेचन हम उचित नहीं समझते । ध्वनिवादियों के आग्रह का ही यह परिणाम हुआ कि ध्वनि का प्रवेश धीरे-धीरे साहित्य के प्रायः सभी क्षेत्रों में हो गया ।

प्रस्तुत के वर्णन में जो अप्रस्तुत-योजना की जाती है वह कल्पना के सहारे ही, पर सत्काव्य के लिए केवल कल्पना ही यथेष्ट नहीं है।

कल्पना के साथ हृदय की अनुभूति का सामंजस्य कल्पना और रहना बहुत आवश्यक है। भाव या अनुभूति से अनुभूति

जीवन-व्यापार का जैसा स्रवध पाया जाता है वैसा कल्पना से नहीं। तुलसी और सूर के काव्यों में जो इतना रस, इतनी विदग्धता पाई जाती है वह केवल कल्पना के सहारे ही व्यक्त नहीं हुई है। अनुभूति जितनी गंभीर तथा मार्मिक होगी वह उतनी ही प्रभावपूर्ण भी रहेगी। हृदय की अनुभूति जब प्रकृति के भिन्न-भिन्न व्यापारों के साथ पूरा-पूरा मेल खा जाती है तब प्रस्तुत-अप्रस्तुत का अंतर मिटा-सा मालूम हो जाता है। अतःकरण की भाव-मग्नता और प्रकृति के व्यापारों में विव-प्रतिविव भाव हो जाता है। हृदय की ऐसी स्थिति अलंकारों के स्वाभाविक प्रस्फुटन के लिए भावों के क्षेत्र को उन्मुक्त कर देती है। यह एक ऐसी अवस्था है जब हृदय में छिछले भाव उत्पन्न ही नहीं होते। हृदय की अनुभूति गंभीर होती है, अतः गंभीर भावों से लदे हुए अलंकारों में जो गंभीरता होगी वह हवाई जहाज की तरह उड़नेवाली आधार-हीन कल्पना के बल से निमित्त अलंकारों में संभव नहीं। राम की सीता-हरण-जनित कातरता के वर्णन में अलंकार कितना जमकर बैठ गया है ! 'खजन, सुक, कपोत, मृगमीना, मधुन-निकर, कोविला प्रवीना, कुंदकली, दाढ़िम, दामिनी, सरद कमल, ससि, अहि भामिनी, वरुन-पास मनोज धनु हंसा, गज केहरि निज सुनत प्रसंसा, श्रीफल, कमल, कदलि हरषाहीं, नेकु न संक सकुच मन माहीं।'।

—तुलसी

इसमें रूपकातिशयोक्ति अलंकार बहुत स्वाभाविक ढंग से आ गया है। वन के भीतर जो अप्रस्तुत हैं वे प्रस्तुत के भाव को तीव्र करते हैं, पर इसमें विचार करने लायक कुछ उपमान हैं जो पुरानी लीक पर बैठाए गए हैं। अप्रस्तुत की योजना दो दृष्टियों से की जाती है; पहली तो अगोचर बातों को गोचर रूप देने और दूसरी प्रस्तुत के भाव को तीव्र करने की दृष्टि से। उपर्युक्त पंक्तियों में वन के भीतर अप्रस्तुत प्रस्तुत भी हैं, इसी कारण वर्णन में सजीवता आ गई है। अपने हृदय की व्याकुल भावना को प्रकृति पर आरोपित करने का वर्णन नीचे के पद में कैसा सुंदर है।

‘मधुवन ! तुम कत रहत हरे ?’

विरह विजोग स्याम सुंदर के ठाढे क्यों न जरे ?

तुम हौ निलज, लाज नहिं तुमको, फिर सिर पुहुप धरे ।

ससा स्यार औ वन के पखेल धिक-धिक सवन करे ।

कौन काज ठाढे रहे वन में काहे न उकठि परे ।’

—सूर

इसमें भावोन्माद की दशा में गोपियों की अंतर्दशा का चित्रण ऋतु-सुलभ व्यापारों से किया गया है। हृदय के भाव को प्रस्तुत मानकर अप्रस्तुत-रूप प्रकृति के दृश्य पर विव-प्रतिविव भाव का बड़ा मार्मिक आरोप हुआ है। भर्त्सना का प्रबल भाव है। ऐसी कल्पना में अनुभूति का कुछ योग है।

काव्य में अप्रस्तुत-योजना ही सब कुछ नहीं है। केवल प्रस्तुत-

विधान से भी काव्य में बड़ी रमणीयता आ सकती है। कवि की प्रतिभा की सच्ची पहचान प्रस्तुत-विधान में ही प्रस्तुत-विधान होनी चाहिए। कल्पना की सहायता जितनी अप्रस्तुत-योजना में होती है उतनी ही उससे कम नहीं, प्रस्तुत-विधान में होती है। कवि की भावुकता का परिचय इसी से मिलता है। सीधे-सादे शब्दों में एक बिल्ली का स्वाभाविक वर्णन देखिए—

‘तूल-सी मार्जार-बाला सामने
निरत थी, निज बाल-क्रीड़ा में—कभी
उछलती थी, फिर दुबक कर ताकती,
घूमती थी साथ फिर-फिर पूँछ के।’

—सुमित्रानन्दन पंत

इसमें बिल्ली की स्वाभाविक चपलता का मनोरम चित्र-ग्रहण है। ‘तूल-सा’ को छोड़कर अप्रस्तुत का इसमें कहीं समावेश नहीं। केवल प्रस्तुत-विधान में इतनी रमणीयता लाना कवि की वास्तविक प्रतिभा का ही काम है। मेघदूत के प्रकृति-वर्णन का एक श्लोक लीजिए।

‘पाङ्गुच्छायोपवनवृतयः केतकैः सूचिभिर्लै-
नीडारभैर्गृहबलिभुजामाकुलग्रामचैत्वाः ।
त्वय्यासन्ने परिणतफलश्यामजवूचनानांताः
संपत्स्यन्ते कतिपयदिनस्थायिहसा दशार्णाः ॥’

—कालिदासः

अर्थात्—केतकी के फूलने से बागों की सीमाएँ शुभ्र हो जायेंगी। गाँव-के मंदिरों में पक्षी बड़ी लगन के साथ अपने घोंसले बनाने में लगेंगे। तुम्हारे—वर्षा-ऋतु—आजाने से पके हुए जामुनों की ध्यामता

से पूर्ण वन की शोभा होगी और दशार्ण में तब हस कुछ ही दिन रहेंगे।

इस वर्णन से वर्षा-काल में दशार्ण-प्रात की शोभा का बड़ा सुंदर चित्र उपस्थित होता है। केतकी का फूलना, वर्षा के भय से पक्षियों का घरो में, छज्जों में घोंसले बनाना, जासुनो का पक-पक कर काला होना आदि प्रकृति के बड़े रमणीय और नियमित व्यापार हैं। इससे बड़े सश्लिष्ट प्रस्तुत-विधान के लिए महाकवि वाल्मीकि का वर्षा-वर्णन देखिए।

‘प्रहर्षिताः केतकिपुष्पगधमात्राय मत्ता वननिर्झरेषु ।

प्रपातशब्दाकुलिता गणेंद्राः सार्धं मयूरैः समदा नदति ॥

धारानि गतैरभिहन्यमानाः कदम्बशाखासु विलम्बमानाः ।

धगार्जित पुष्परसावगाढं शनैर्मदं षट्चरणास्त्यजति ॥

अंगारचूर्णोत्करसंनिकाशैः फलैः सुपर्याप्तरसैः समृद्धैः ।

जबूद्रुमाणां प्रविभाति शाखानिपीयमाना इव षट्पदौघैः ॥

तृडित्यताकाभिरलकृतानामुदीर्णगभीरमहारवाणाम् ।

विभाति रूपाणि बलाहकाना रणोत्सुकानामिव वानराणाम् ॥

मार्गानुगः शैलवनानुसारी संप्रस्थितो मेघरवं निशम्य ।

युद्धाभिक्रामः प्रतिनादशं की मत्तो गजेन्द्रः प्रतिसन्निवृत्तः ॥

क्वचित्प्रगीता इव षट्पदौघैः क्वचित्प्रवृत्ता इव नीलकण्ठैः ।

क्वचित्प्रमत्ता इव वारणैर्द्विविभात्यनेकाश्रयिणो वनाताः ॥

कदम्बसर्जार्जुनकंदलाद्या वनातभूमिर्मधुवारिपूर्णा ।

मयूरमत्ताभिस्तप्रवृत्तैरापानभूमि प्रतिमा विभाति ॥

मुक्तासमाभं सलिलं पतिद्वै सुनिर्मलं पत्रपुटेषु लग्नम् ।

दृष्ट्या विवर्णच्छदना विहंगाः सुरेंद्रदत्त तृपिता पिबति ॥

षट्पादतंत्रीमधुराभिधानं प्लवगमोदीरितकण्ठतालम् ।

आविष्कृत मेघमृदगनादैर्वनेषु सगीतमिव प्रवृत्तम् ॥

—वाल्मीकिः

—केतकी पुष्प की गंध सूँघ कर हर्षित, झरने के शब्द सुनने से चंचल चित्त मतवाले हाथी झरने के पास मयूरो के साथ गरज रहे हैं। धारा के गिरने से आहत कदव की शाखा में लटकनेवाले भ्रमर पुष्प-रस के पीने से उसी समय उत्पन्न मद का त्याग कर रहे हैं। कोयले के चूर्ण के समान काले रस-भरे अधिक फलों के कारण जामुन वृक्ष की शाखा ऐसी मालूम होती है कि मानो भौरे लिपट कर उन्हें पी रहे हों। बिजली-रूपी पताका से अलंकृत दूर तक फैलनेवाला गभीर निनाद करनेवाले मेघों का रूप युद्धोत्सुक वानरों के समान मालूम होता है। पार्वत्य वन में भ्रमण करने वाला और युद्ध की इच्छा से मार्ग में जाता हुआ मतवाला हाथी मेघ के निनाद को सुनकर पीछे लौट पड़ा, उसे दूसरे हाथी के चिघ्चार का भ्रम हो गया। वन की भूमि अनेक प्रकार की हो गई, भ्रमरो के समूहों से कहीं गाती हुई, मयूरी के द्वारा कहीं नाचती हुई और मतवाले हाथियों के द्वारा प्रमत्त के समान मालूम होती थी। कदव, सर्ज, अर्जुन और स्थल-कमल से युक्त मीठे जल से परिपूर्ण यह वन-भूमि मयूर के मत्त शब्द और नृत्त से मद्यपान की भूमि के समान हो गई है। इद्र का दिया हुआ गिरने वाला और पत्तों में लगा हुआ मोती के समान निर्मल जल प्रसन्न बिखरे पखों वाले प्यासे पक्षी पी रहे हैं। मालूम होता है कि वन में संगीत हो रहा हो, भ्रमरो का शब्द सितार के झकार के समान है, मेढकों का शब्द कठताल है, मेघ का गर्जन मृदंग की ध्वनि है, इस प्रकार वन में मानो संगीत हो रहा है।

वाल्मीकि के उपर्युक्त वर्षा-वर्णन से प्रकृति के दृश्य का बहुत ही रमणीय चित्र-प्रहण होता है। वर्षा-ऋतु का वर्णन प्रस्तुत है और इसका

निर्वाह अच्छी तरह हुआ है। प्रस्तुत के भाव को रमणीय तथा तीव्र करने के लिए कहीं-कहीं अप्रस्तुत-योजना भी की गई है, पर वह प्रस्तुत के ऊपर प्रधानता नहीं पा सकी है। प्रस्तुत का वर्णन स्पष्ट है। हिंदी के कवियों में संस्कृत के कवियों की तरह चित्र-ग्रहण कराने का प्रयत्न बहुत कम पाया जाता है। वाल्मीकि का वर्षा-वर्णन वर्षा-वर्णन के लिए ही है। १ कवि का ध्यान प्रस्तुत को छोड़ अन्यत्र नहीं भटका है। जीवन की मार्मिकता इस वर्णन में बराबर पाई जाती है। गोस्वामी तुलसीदास के वर्षा-वर्णन को देखिए।

‘वर्षहिं जलद भूमि नियराये, जथा नवहिं बुध विद्या पाए ।
बुद अघात सहै गिरि कैसे, खल के वचन सत सह जैसे ॥
अर्क जवास पात विनु भयऊ, जिमि सुराज्य खल उद्यम गयऊ ।
छुद्र नदी भरि चलि उतराई, जस थोरेहु धन खल इतराई ॥
भूमि परत भा ढावर पानी, जिमि जीवहिं माया लपटानी ।
सिमिट-सिमिट जल भरहिं तलावा, जिमि सदगुन सजन पॅह आवा ।
सरिता जल जलनिधि मँह जाई, होहि अचल जिमि जिव हरि पाई ।’
—तुलसीदास

इस वर्षा-वर्णन में कवि का ध्यान प्रस्तुत पर कम और अप्रस्तुत पर बहुत प्रबल रूप से गया है। प्रबध काव्य में प्रासंगिक रूप से कवि ने वर्षा का वर्णन किया है, पर कवि ने उसे उपदेश देने का उपलक्ष्य बना दिया है। वर्षा का सरिल्लृप्त चित्र-ग्रहण तो कुछ होता नहीं, पाठक या श्रोता के मन में बार-बार यही आता है कि विद्या

१. यहाँ ‘कला कला के लिए’ का भ्रम नहीं होना चाहिए। वाल्मीकि के वर्षा-वर्णन में जीवन की सार-सत्ता बराबर लक्षित हो रही है, पर ‘कला कला के लिए’ वाले कला में जीवन का प्रवेश आवश्यक नहीं समझते।

पाकर लोग कैसे नम्र हो जाते हैं, दुष्टों के वचन को सत कैसे सहते हैं, सुराज्य में खलों का उद्यम कैसे नष्ट हो जाता है, इस प्रकार पर्वत पर वर्षा की बूँदें गिरने या अर्क-जवास के पत्र-हीन होने का चित्र उपस्थित ही नहीं होता। विंब-ग्रहण कराने के लिए यह आवश्यक है कि अप्रस्तुत-योजना में प्रस्तुत का सादृश्य और रमणीयता रहे। केवल साधर्म्य—वह भी सूक्ष्म साधर्म्य—के बल पर विंब-ग्रहण नहीं कराया जा सकता। गोस्वामी तुलसीदास ने जो अप्रस्तुत-योजना रखी है वह न तो विंब-विधायक है और न प्राकरणिक ही। काव्य में ऐसी अप्रस्तुत-योजना से चित्त पर कुछ प्रभाव नहीं पड़ सकता। अतः ऐसी योजना का काव्य की दृष्टि से कोई मूल्य नहीं, नीतिशास्त्र चाहे इसे जो कहे।

अलंकारों में शुद्ध तथा प्रधान उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक आदि हैं। आरोपित तथा सभावित वस्तु या तथ्य में ही अलंकार रहता है।

अलंकारों की भावों के विषय में अलंकार की स्थापना नहीं हो सकती। अतिशयोक्ति कई अलंकारों का आश्रय-स्थल है। उत्प्रेक्षा या अतिशयोक्ति के प्रायः समस्त

आधार झूठे या सभावित होते हैं। अतिशयोक्ति में अध्यवसान सिद्ध रहता है और उत्प्रेक्षा में साध्य। गभीर या मुख्य भावों के वर्णन में झूठे आधार प्रतीति और रसानुभूति में बाधक हो जाते हैं। यदि आधार सत्य हो और उसका हेतु भी सभावित हो तो प्रभाव की व्यापकता बढ़ जाती है। अलंकारों के मोह में पड़कर कभी-कभी ऐसे वर्णन किए जाते हैं जिन पर न तो विश्वास जमता है, और न किसी प्रकार के सौंदर्य का विधान होता है। जैसे—

‘समर भूमि में थिरक कौन वह नाच रही है अलवेली ।
विश्व-व्योम पर मदमाती-सी करती है अठवेली ॥

+

+

+

निर्दयता की निठुर मूर्ति-सी, हत्या की जय झंडी-सी ।
उष्ण रुधिर की प्यासी जो नित रहती है रणचंडी-सी ॥
दुष्ट जनों की कुटिल प्रीति-सी, चार कामिनी-चितवन-सी ।
नीच हृदय की स्वार्थ नीति-सी, पराधीनता-बंधन—सी ॥
जीर्ण रूढ़ियों के हठ-सी, साम्राज्यवाद की काया-सी ।
विधवा के सतत हृदय-सी नित अनर्थ की जाया-सी ॥
कामुकता की क्षणिक तृप्ति-सी, पतिव्रता की दृढता—सी ।
रिपुता के घन में चपला-सी महा-क्रोध की जड़ता-सी ॥
धर्मराज की अति अभीतिमय सहनशीलता—सी वह मौन ।
सूनी गोद मृत्यु की हँस-हँस भरती रहती है वह कौन ?

+

+

+

—कैरव

इसका प्रस्तुत—तलवार—एक मूर्त पदार्थ है, पर कवि ने इसके लिए जो अप्रस्तुत-योजना की है, वह सूक्ष्म उपमानों से भरी है । आजकल सूक्ष्म अप्रस्तुत-योजना की बड़ी बढती है ।

सूक्ष्म प्रस्तुत की मूर्त्त अप्रस्तुत-योजना कुछ कठिन है । इसी कारण हिंदी के कवियों ने इस प्रकार की योजना का स्वागत अच्छी तरह नहीं किया । संस्कृत में इसके कितने अच्छे उदाहरण मिल सकते हैं । ‘अभिज्ञान शाकुतलम्’ से इसका एक नमूना दिखलाया जा सकता है । नाटक के आरंभ में ही जत्र राजा दुष्यंत शकुतला के साथ प्रणय-संबंध स्थापित कर अनिच्छा-पूर्वक अपनी राजधानी जा

रहे हैं उसी समय के वर्णन में महाकवि कालिदास ने जो अप्रस्तुत-योजना की है वह बड़ी सुंदर है। दुष्यंत शरीर से अपनी राजधानी जा रहे हैं, पर उनका मन पीछे की ओर—शकुतला के पास—दौड़ रहा है, इसकी अप्रस्तुत-योजना दंड में लगी हुई पताका, जो आगे लिये जाने के कारण पीछे की ओर फहराती है, से की है। शरीर मूर्त्त है, और उसका उपमान दंड भी मूर्त्त है। मन सूक्ष्म है, पर उसका उपमान पताका मूर्त्त है। दोनों में पीछे की ओर जाने का अच्छा सादृश्य और साधर्म्य है। इस प्रकार के अप्रस्तुत से विंब-ग्रहण भी हो जाता है। 'विषाद'—शार्ङ्ग कविता की कुछ पक्तियाँ देखें।

कौन प्रकृति के कवण काव्य-सा
वृक्ष-पत्र की मधुछाया में;
लिखा हुआ-सा अचल पड़ा है
अमृत—सदृश नखर काया में ?
अखिल विश्व के कोलाहल से—
दूर सुदूर निभृत निर्जन में,
गोधूली के मलिनाचल में,
कौन जंगली बैठा वन में ?
शिथिल पड़ी प्रत्यंचा किसकी ?
धनुष भग्न सत्र छिन्न जाल है;
वशी नीवर पड़ी धूल में
तरकस का भी बुरा हल है।

+ + +

निर्झर कौन बहुत बल खाकर
बिलखाता, ठुकराता फिरता,

खोज रहा है स्थान धरा में
 अपने ही चरणों में गिरता ?
 किसी हृदय का यह विषाद है
 छेड़ो मत, यह सुख का कण है;
 उत्तेजित कर मत दौड़ाओ
 करुणा का यह थका चरण है !' —प्रसाद

इसका प्रस्तुत—विषाद—एक भाव है, अतएव सूक्ष्म है, पर इसके लिए कवि ने जो अप्रस्तुत-योजना की है वह मूर्त्ति है। भाव का रूपक बाँधना सरल नहीं है। जो कवि मनोविज्ञान से अच्छा परिचय रखते हैं वे ही सूक्ष्म की रमणीय अप्रस्तुत-योजना उपस्थित कर सकते हैं।

अलंकार रस का सहायक है। यदि किसी अलंकार से रसानुभूति में बाधा पहुँचे तो उसे अलंकार की सज्ञा देना व्यर्थ है। नये युग की कविताओं के पहले जो कविताएँ रची गईं गणित की योजना हैं उनमें अलंकारों की भरती के कारण बहुत ऐसे से भाव-हानि उदाहरण मिलते हैं जिनमें प्रस्तुत के प्रति भावों का उत्तेजन होता ही नहीं। अलंकार के रूप में सब ग्रहों को ला विठाना या गणित की समस्या हल करना काव्य को अपने पथ से हटाना है। सहजानुभूतिवाले अध्याय में हम इस बात की थोड़ी चर्चा कर आए हैं। जिस वस्तु या तथ्य का हमारे चित्त पर कुछ प्रभाव न जम सके उसे काव्य से बाहर रखना ही अच्छा है। नये युग के कवियों की रचनाओं में जो अस्पष्टता रहती है वह अपने भावों की गंभीरता दिखाने की धुन का परिणाम है, पर पुराने कवियों ने अलंकारों के बोझ से ही काव्य का दम तोड़ दिया है।

प्रस्तुत की उत्कर्ष-व्यंजना के लिए ऐसी ऊहात्मक प्रणाली की सहायता ली जाती है कि उसके प्रस्तुत का प्रकृत महत्त्व तो जाता ही रहता है, पाठक या श्रोता के चित्त पर कुछ प्रभाव भी नहीं पड़ता । गोस्वामी तुलसीदास ने रामचरितमानस के उत्तर कांड में अपने महत् प्रस्तुतों के लिए जिन विराट् अप्रस्तुतों की योजनाएँ की हैं वे काव्य के पथ से बहुत दूर चली गई हैं ।

‘राम काम सत-कोटि सुभग तन, दुर्गा कोटि अमित अरिमर्दन ।
सक्र कोटि-सत सरिस विलासा, नभ सत कोटि अमित अवकासा ।

महत कोटि-सत विपुल बल, रवि सत कोटि प्रकास ।

ससि-सत-कोटि सो भीतल, समन सकल भव-त्रास ॥

काल कोटि सत सरिस अति, दुस्तर दुर्ग दुरत ।

धूमकेतु सत कोटि-सम, दुराधरष भगवत ॥

प्रभु अगाध सत कोटि पताला, समन कोटि सत-सरिस कराला ।

तीरथ-अमित कोटि सम पावन, नाम अखिल अधपुंज-नसावन ॥

हिमशिरि कोटि अचल रघुवीरा, सिंधु कोटि सत सम गभीरा ।

कामधेनु सत कोटि-समाना, सकल काम दायक भगवाना ॥

सारद कोटि अमित चतुराई, विधि सत कोटि सृष्टि निपुनाई ।

विष्णु कोटि-सत पालनकरता, रुद्र कोटि-सत-सम संहरता ॥

धनद कोटि सत-सम धनवाना, माया कोटि प्रपंच-निधाना ।

भारधरन सत कोटि अहीसा, निरवधि निरुपम प्रभु जगदीसा ॥’

ऐसे वर्णन से चित्त में केवल आश्चर्य या असत्यता के भाव का ही संचार होता है । सुंदरता या शक्ति की कोटि-गुण महत्ता का कोई भाव उत्पन्न नहीं होता ।

पाँचवाँ अध्याय

प्रतीक और उपमान

यह एक मानी हुई बात है कि ज्ञान-क्षेत्र के भीतर ही भावों का प्रसार होता है। हर शब्द हमारे ज्ञान का ही एक अंग है। ज्ञान से शब्दों का इतना दृढ़ सवध है कि उससे भिन्न ज्ञान-क्षेत्र में भाव-प्रसार हम कोई कल्पना ही नहीं कर सकते। 'सौंदर्य' शब्द के सुनते ही हमारे हृदय में सुंदरता का भाव उत्पन्न होता है। 'सौंदर्य' में हम अन्य किसी भाव का आरोप नहीं करते। मधुरता से जिस भाव का आभास मिलता है वह भयकरता से नहीं। उच्चारण-मात्र से जिस भाव का परिचय मिलता है वह हमारे ज्ञान से अलग नहीं। अन्य अपरिचित भाषा के शब्द, या जिन शब्दों के अर्थ से हम परिचित नहीं वैसे शब्द हमारे हृदय में कोई अनुरूप विकार उत्पन्न करने में समर्थ नहीं हो सकते। अंगरेजी के Horrible शब्द से भय का भाव उन्हीं को प्राप्त हो सकता है जो इस शब्द के अर्थ से परिचित हैं। केवल शब्द में भयानकता का आरोप नहीं है। यदि ऐसा रहता तो इस शब्द के किसी अपरिचित भाषा के पर्याय से भी हमारे हृदय में उसी भाव की सृष्टि होती। पर ऐसा नहीं होता। सथाली भाषा का एक शब्द है 'वतर' जिसका अर्थ भयकर है। इस शब्द से हमारे मन में भय की कुछ कल्पना ही नहीं होती। इसका कारण उस शब्द से हमारी अज्ञानता है। जो शब्द जिससे जितना परिचित रहता है वह उसी अनुरूप

भावो की सृष्टि करता है। खराई खाते-खाते जिसकी जीभ से लार टपक पड़ती है उसके सामने यदि 'खराई' शब्द का उच्चारण किया जाय तो, संभव है, उस समय भी उसकी वैसी ही दशा हो जाय। केवल वैसे ही अशरित्त शब्दों से हमारे हृदय में भावोन्मेष हो सकता है जिनके उच्चारण में सार्वभौमिक तथा स्वाभाविक भाव-भंगिमा की आवश्यकता पड़ती है। अंगरेजी से अनभिज्ञ श्रोता के लिए Horrible शब्द हरिबोल की तरह श्रुतिमधुर हो सकता है, किंतु किसी अंगरेज या अंगरेजी भाषा से अभिज्ञ व्यक्ति के लिए उस शब्द में कितनी भावनाओं की समष्टि है! कुत्ते-बिल्ली को पुचकारने या बच्चों को चूमने में जो सार्वभौमिकता है वही उसकी बोधगम्यता की पहचान है।

प्रत्येक भाषा में कुछ शब्द ऐसे होते हैं जिनसे केवल अर्थ की व्यक्ति ही नहीं होती, वरन् भावनाओं का उद्बोधन भी होता है।

जिन वस्तुओं में तनिक भी निजी विशेषतापूर्ण आकर्षण है तथा जिन पर दीर्घ सांस्कृतिक वासना का प्रभाव पड़ा है वे शब्द हमारे काव्य में प्रतीक का काम करते हैं। प्रतीकों के स्वरूप में कुछ-न-कुछ ऐसी व्यञ्जना रहती है जिससे भावनाओं को विकास के संकेत मिल जाते हैं। ऐसे प्रतीक मुख्यतः दो तरह के होते हैं। वे हैं भावोत्पादक (Emotional Symbols) तथा विचारोत्पादक (Intellectual symbols), पर दोनों में से किसी एक का भी शुद्ध उदाहरण चुनना कुछ कठिन है। प्रायः सब भावोत्पादक प्रतीकों में विचार मिले रहते हैं और उसी प्रकार प्रायः सब विचारोत्पादक प्रतीकों में भाव की स्थिति बनी रहती है। दो भेद करने का तात्पर्य भाव और विचार की प्रधानता तथा गौणता से है। 'कमल' से सौंदर्य का जैसा कोमल भाव

जागरित होता है वैसा 'सॉप' से क्रूरता तथा कुटिलता का भाव उद्बुद्ध नहीं होता। सॉप में भाव से अधिक विचार का सपर्क है। इसी प्रकार सब प्रतीकों में मनोविकारों की थोड़ी-बहुत जटिलता बनी रहती है।

प्रत्येक देश की परिस्थिति तथा संस्कृति के विचार से प्रतीक भी भिन्न-भिन्न हुआ करते हैं। जल-वायु, रहन-सहन, सम्यता, शिष्टाचार, विचार-परंपरा के अनुकूल ही काव्य में प्रतीक की आदर्श का विधान होता है। एक देश के काव्य के उद्भावना जो प्रतीक हैं वे दूसरी जगह भी समानित होंगे, के रहस्य यह कुछ आवश्यक नहीं। प्रतीक की उद्भावना के लिए किसी जाति की धार्मिक संस्कृति तथा परंपरागत विचार-श्रृंखला को भुला नहीं दिया जा सकता। फारस में प्रणय की मधुरता को दिखाने के लिए शराब का प्रतीक व्यवहृत होता है, पर धार्मिक भावना ने जत्र शराब के प्रतीकत्व का विरोध किया तब काव्य में नाम-मात्र का ही उल्लेख कर शायर उसका मजा लूटने लगे। हमारे वैदिक साहित्य में सोमरस-पान की बड़ी अधिकता है। उसके परवर्ती साहित्य में सुरा-पान का वर्णन भी है, किंतु भारतीय काव्य में न तो सोमरस का प्रतीकत्व मान्य रहा और न सुरा का। सुधा उन दोनों से बाजी मार ले गई। काव्य के प्रतीक बनने का सौभाग्य सुधा को ही प्राप्त हुआ। सुधा को किसी ने देखा नहीं, लेकिन उसके स्वरूपगत आकर्षण तथा अद्भुत शक्ति की जो धारणा परंपरा से हमारे मन में बँध गई है वह काव्य की भाव-व्यंजना में बल प्रदान करती है। यूरोपीय काव्य में थोड़ी देर तक उगनेवाली धूप से आनंद तथा जाड़े की संध्या से उदासी का संकेत मिलता है,

पर भारत की भौगोलिक स्थिति में अंतर रहने के कारण वहाँ के ये प्रतीक यहाँ मान्य नहीं। बहुत ही थोड़े प्रतीकों को सार्वभौमिक महत्ता प्राप्त हो सकती है।

प्रतीक के लिए यह कोई आवश्यक बात नहीं कि वह कोई गोचर वस्तु ही हो। गोचर हो या अगोचर, प्रतीक में सब से बड़ी प्रतीक और बात भाव या विचार को जगाने की क्षमता होनी उसकी चाहिए। ब्रह्मा, विष्णु, शिव को हमने देखा नहीं, विशेषताएँ किंतु उनके नाम से ही मन में स्वरूपगत विशेषताएँ आ जाती हैं। कल्पवृक्ष के अस्तित्व को कोई प्रमाणित नहीं कर सकता, पर हमारी धार्मिक संस्कृति से संबद्ध रहने के कारण हम भाव-जगत् में उसकी स्थिति मानते हैं। कल्पवृक्ष के नाम-मात्र से हमारी आँखों के सामने एक ऐसी वस्तु आ जाती है जिससे जब जो चीज माँगी जाय देने को सदा तैयार है। यह तो हुई अगोचर प्रतीकों की बात, लेकिन जो गोचर प्रतीक हैं वे वाक्य में कुछ विशेष प्रयोजन भी सिद्ध करते हैं। चंद्र, कुमुदिनी, आकाश, समुद्र, हंस, पतंग आदि हमारे मन में विशिष्ट भावनाएँ जागरित करते हैं। चंद्र से स्निग्धता, आह्लाद तथा शीतल ज्योत्स्ना का; कुमुदिनी से शुभ्र हास का, आकाश से उच्चता, अनतता, सूक्ष्मता का; समुद्र से अगाधता, गभीरता, प्रचुरता का; हंस से विवेक, पक्षपातहीनता का और पतंग से लगन तथा एकनिष्ठा के भाव-संकेत मिलते हैं।

हमारे काव्यों में प्रतीकों के प्रतीकवत् व्यवहार बहुत ही कम हुआ करते हैं। वे प्रायः अलंकार-प्रणाली के भीतर उपमान के रूप में प्रयुक्त किये गए हैं। प्रतीक और उपमान में सबसे बड़ा अंतर

यही है कि प्रतीक के लिए सादृश्य के आधार की आवश्यकता नहीं, केवल उसमें भावोद्बोधन की शक्ति रहनी चाहिए; पर उपमान में प्रतीक और सादृश्य के आधार का रहना आवश्यक है। वर्तमान उपमान कविताओं में अभिव्यञ्जनावाद के प्रभाव के कारण उपमान का आधार विशेषतः प्रभावसाम्य तथा रमणीयता है। जैसे—

‘धरा पर झुकी प्रार्थना-सदृश
मधुर मुरली-सी फिर भी मौन
किसी अज्ञात विश्व की विकल
वेदना-दूती-सी तुम कौन ?’

—‘प्रसाद’

प्रार्थना में जो विनम्रता है वही धरा पर झुकने के स्वरूप का आभास देती है। विना फूँक दिये मुरली मौन ही रहती है। ‘मधुर’ विशेषण प्राप्त करने के लिए मुरली को एक बार भी अवश्य अपना मौन-भंग करना पड़ा होगा और अब मौन हो जाने पर भी मुरली या व्यक्तित्व की विशेषता पहले ही लक्षित हो गई रही होगी। वेदना-दूती की भावात्मक सत्ता के साथ किसी स्थूलाकार उपमेय का सामंजस्य काव्य में जीवन ला देता है। ‘उद्भ्रात प्रेम’ की पक्तियों से इसका बहुत सुंदर स्थायीकरण होता है। ‘मुख’ के उपमान के रूप में सादृश्य को छोड़ कर केवल प्रभाव-साम्य तथा रमणीयता पर दृष्टि रख कितनी मार्मिक अप्रस्तुत-योजना की गई है। “अहा ! वह मुखड़ा—क्यों कर कहूँ, वह मुखड़ा कैसा है ! याद आते ही छाती फटने लगती है, सिर चकराने लगता है, आँख और कान से बिजली की लपट निकलने लगती है, और रग-रग में, नस-नस में बिजली दौड़ जाती

है—तब क्यों कर बतलाऊँ कि वह मुखड़ा कैसा है ! वह न तो अप्सरा-कंठ से निकले हुए गीत-सा है, न तो दूर से आए वीणा के शब्द-जैसा है, न तो नदी के हृदय पर खेलते हुए अस्फुट चंद्रालोक में विरह-सगीत-जैसा है और न तो सद्यःप्रस्फुटित कुटुमों की भीनी-भीनी सुगंध लेकर बहती हुई निदाघ काल की सध्या-वायु-सा है । . . . 'यहाँ 'मुख' उपमेय की तरह है और साथ ही मूर्त भी, किंतु मुख के उपमान-रूप में जो अप्सरा-कंठ के गीत, दूरागत वीणा के शब्द, चंद्रालोक में विरह-सगीत, कुटुम-सुगंध से भरी निदाघ की साध्य वायु के वर्णन किए गए हैं वे वस्तुतः रूप-सादृश्य दिखाने के लिए नहीं, वरन् मुख को देखने के आह्लाद-सादृश्य के बोधक-मात्र हैं । यह दूसरी बात है कि उद्भ्रात प्रेमी ने अपनी दिव्यगता परिणीता के मुख के समुख उनको हेय माना है । उस मुख को देखकर जितना आह्लाद होता था उतना अप्सरा-कंठ से निकले गीत को सुनकर भी नहीं होता । वीणा के शब्द और चंद्रालोक में विरह-सगीत को सुनकर, कुटुम-गंध से भरी निदाघ की साध्य वायु के घ्राण तथा स्पर्श से हृदय में जो आह्लाद होता है वह उस मुख को देखने के आह्लाद के समान भी नहीं है । वह आह्लाद अनिर्वचनीय है । यहाँ आह्लाद ही मुख्य उपमेय है जो मुख में अध्वसित कर दिया गया है ।

सादृश्य-मूलक अलंकारों के उपमानों में बहुत थोड़े ऐसे हैं जिनमें प्रतीकत्व है । काव्य में अप्रस्तुत-योजना का मुख्य उद्देश्य है भावोत्तेजन । केवल आकार-प्रसार या नाश-जोख प्रतीक-स्वरूप से मिले हुए उपमान भाव-बोध चाहे करा भी सकें, किंतु भावोत्तेजन के विचार से वे सदा असमर्थ रहेंगे । जो उपमान प्रतीक-स्वरूप हैं वे काव्य का बढ़ा मार्मिक

विधान कर सकते हैं। यहाँ यह बात भूल न जानी चाहिए कि प्रत्येक देश के साहित्य में ऐसी कम ही वस्तुएँ रहती हैं जिनमें प्रतीकत्व मिलता है, लेकिन काव्य की अप्रस्तुत-योजना को इसी सीमा में रखने से उसका व्यापार आगे नहीं बढ़ सकता। प्रकृति के भिन्न-भिन्न व्यापार, तरह-तरह के दृश्यों से कवि अपनी सामग्री का सन्वय करता है। उस पर किसी प्रकार का प्रतिबंध नहीं लगाया जा सकता। इस सन्बंध में केवल इतना ही कहा जा सकता है कि उसे प्रकृति को देखने के लिए मार्मिक अ तर्दष्टि चाहिए। इसी एक से उसका काम पूरा हो जायगा।

जिस अप्रस्तुत में जितना ही प्रतीकत्व रहेगा उसपर की गई अन्योक्ति उतनी ही मार्मिक होगी। भ्रमर, कमल, हंस आदि के ऊपर अप्रस्तुतत्व का बोझ बहुत दिनों से लदा हुआ है, किंतु उनमें प्रतीकत्व भी है, इसी कारण अबतक वे हमारी काव्याभिरुचि के बहुत बड़े बोझ नहीं बन सके हैं। रुचि पर बोझ पड़ते ही काव्य की अन्योक्ति में सरसता नष्ट हो जाती है। अन्योक्ति पर विचार करते प्रतीकत्व समय यह ध्यान में अवश्य रखना चाहिए कि केवल सादृश्य से उसका काम नहीं चलने का, अथवा यही कहा जा सकता है कि रूप-सादृश्य का उसमें कुछ प्रयोजन ही नहीं। जैसे—

‘काल कराल परै कितनो

पै मराल न जाकत तुच्छ तलैया,

इस अन्योक्ति का तात्पर्य यह है कि विवेकी पुरुष विपन्न होने पर भी अनुचित कार्य की ओर नहीं झुकते। अब यहाँ यह स्पष्ट है कि मराल—हंस—और विवेकी पुरुष में कुछ भी रूप-साम्य नहीं है, बल्कि इसके विपरीत केवल भिन्नता—ही—भिन्नता है। हंस के प्रति विवेक की जो धारणा हमारे चित्त में ब्रह्ममूल है वही उसमें और

विवेकी पुरुष में साम्य की स्थापना करती है ।

अन्योक्ति में समता का उल्लेख दोष माना जाता है, अतएव अप्रस्तुत और प्रस्तुत के साम्य की भावना ऐसी व्यापक होनी चाहिए जिससे अन्योक्ति सुनते ही अप्रस्तुत का आरोप प्रस्तुत पर किया जा सके । इस प्रकार साम्य—स्थापन केवल उपमान या रूढ उपमान के बल पर नहीं किया जा सकता । प्रतीकत्व के बिना यह संभव नहीं, प्रतीक में साम्य की क्षमता स्वभावतः रही है ।

लाक्षणिकता के बल पर आधुनिक कविताओं में कुछ ऐसे उपमान भी रखे जाते हैं जिनमें उपमान के गुण तो पूरे नहीं रहते, किंतु प्रतीकत्व मिलते हैं । ऐसे उपमानों के विधान में लाक्षणिक प्रायः लाक्षणिक चमत्कार दिखाने के लिए धर्म के प्रतीक स्थान में धर्मों का उल्लेख कर दिया जाता है । इस प्रकार के प्रयोग शुद्ध प्रतीक नहीं, बल्कि लाक्षणिक प्रतीक हैं ।

जैसे—

करण भौहो में था आकाश,
हास में शैशव का संसार ;
तुम्हारी ओंखों में कर वास
प्रेम ने पाया था आकार !
उषा का था उर में आवास ,
मुकुल का मुख में मृदुल विकास ;
चौदनी का स्वभाव में भास
विचारों में वच्चों के साँस ।

कवि की कल्याणी की करुण भौंहों में उच्चता का आभास था, यह न कहकर आकाश ही कहा गया। उसकी हँसी विश्व के पक्षपातपूर्ण वातावरण से निरपेक्ष थी, शुद्ध थी, इसके लिए शिशुओं का ससार उठा लिया गया। हृदय में उल्लास था, यह न कहकर उषा का आवास ही बता दिया गया। मुख से—वाणी के—जो उद्गार निकलते वे रमणीय होते थे, न कहकर अधखिली कली का मृदुल विकास ही उसमें दिखाया गया। कवि की मनोरमा का स्वभाव बहुत ही स्निग्ध तथा आह्लादक था, यह बताने के लिए उसने चाँदनी की शरण ली। विचारों के भोलापन के उपमान के लिए बच्चों से बढकर भोला कहाँ मिलता! 'बच्चों के साँस' से कवि ने इसी भोलेपन का निर्देश किया है।

अब यहाँ यह देखना है कि शुद्ध प्रतीक और 'लाक्षणिक प्रतीक' में कितना अंतर है। उपर्युक्त पक्तियों में आकाश और उषा शुद्ध लाक्षणिक प्रतीक माने जायेंगे, परंतु शैशव का ससार, मुकुल और का मृदुल विकास, चाँदनी का भास तथा बच्चों की साँस के प्रतीकत्व लक्षणा के सहारे व्यक्त हुए हैं। अतएव उल्लिखित वाक्य-खंड लाक्षणिक प्रतीक के ही उदाहरण माने जायेंगे। आधुनिक हिंदी कविताओं में ऐसे प्रयोग सीधे अंगरेजी से आए हैं। सुकवि सुमित्रानंदन पंत को छोड़ कर हिंदी के अन्य कवियों की रचनाओं में लाक्षणिक प्रतीक के प्रयोग बहुत ही कम मिलते हैं।

प्राचीन काव्य-परंपरा में जो उपमान हैं उनमें से कुछ तो विशुद्ध

‘कवि-समय’ सिद्ध हैं, प्रमाण की आवश्यकता नहीं और कुछ ऐसे हैं जो काव्य की रसोद्भावनता के साधक न होकर प्राचीन उपमानों की बाधक ही होते हैं। नायिका की नाक के लिए सुगंधे रस-बाधकता की चोंच, कमर के लिए सिंह या भीड़ की कमर और जाघ के लिए हाथी की सूँड़ में चाहे थोड़ा रूप-सादृश्य मिले भी, किंतु उनमें रमणीयता कहाँ है जो काव्य को वस्तुतः अनुप्राणित करती है !

छठा अध्याय

अमूर्त्त का मूर्त्त-विधान

आजकल काव्य में कई प्रवृत्तियाँ स्पष्ट रूप से लक्षित हो रही हैं। ये प्रवृत्तियाँ अधिकांशतः भारतीय साहित्य की होने पर भी विदेशी साहित्य की प्रवृत्तियों से विशेषतः प्रेरित हुई हैं।

लाक्षणिक प्रयोग लक्षणा तथा साध्यवसान रूपक द्वारा कभी-कभी की विशेषता सूक्ष्म का बहुत ही मार्मिक मूर्त्त-विधान किया जा सकता है।

लाक्षणिक प्रयोग प्रायः उसी समय किए जाते हैं जब भाषा की अभिधा-शक्ति भावों को स्पष्ट तथा तीव्र करने में असमर्थ हो जाती है या जब किसी भाव-विशेष की वक्रता-पूर्ण व्यञ्जना करना अभीष्ट होता है। लक्षणा करने में सभी कवियों की क्षमता समान नहीं रहती। इसी कारण इसके मार्मिक तथा काव्योपयुक्त प्रयोग के लिए कवियों को जन-समाज की अनुभूति तथा विचार-परंपरा पर विशेष ध्यान देना आवश्यक है। जो भाव जितनी ही विस्तृत जन-मंडली की अनुभूति के अनुकूल होते हैं उनपर की गई लक्षणा उतनी ही बोधगम्य तथा मर्म-स्पर्शी होती है। आजकल लाक्षणिक प्रयोगों की अधिकता के कारण बहुधा कविगण लक्षणा के ऊपर भी लक्षणा कर देते हैं। अंगरेजी भाषा में लाक्षणिक चपलता अधिक है, इसका कारण केवल उस भाषा की ऐसी विशेषता ही नहीं, बरन् वैसे अनेक प्रयोगों से जन-समाज का परिचित-रहना भी है। जो भाषा जितनी मँजती रहती है उसमें लाक्षणिकता के लिए उतनी ही सुविधा रहती है। हिंदी में कुछ कवियों ने शुद्ध अनुकरण के बल पर वेदगा लाक्षणिक

चमत्कार दिखलाया है जिससे भाषा और भाव की दुरुहता ही बड़ी है। ऐसे चमत्कार-प्रदर्शन से भाव को तो कोई आधार मिलता नहीं, भाषा की मौलिक विशेषता मारी जाती है। सुंदर लाक्षणिक प्रयोगों से भाषा तथा साहित्य का वैभव अवश्य बढ़ता है; अतएव कुशल तथा कृतविद्य कवियों को ही इस ओर हाथ बढ़ाना चाहिए।

हिंदी काव्य में लाक्षणिक मूर्तिमत्ता से जो नई-विशेषता आई है उसे हिंदी के उद्भट तत्त्वान्वेपी समालोचक तक पसंद करते तथा मानते हैं १। पर इस प्रकार की पसंद और स्वीका-
लाक्षणिक मूर्ति-रोक्ति की एक सीमा है जो अपने स्थान पर मत्ता का कारण ठीक है। आजकल प्रायः जीवन के मार्मिक पक्षों की ओर से कवियों का ध्यान हटकर वैचित्र्य-प्रदर्शन की ओर जाने १“खड़ी बोली की कविता जिस रूखी-सुखी चेष्टा के साथ खड़ी हुई थी उसमें काव्य की झलक बहुत कम थी। खड़ी बोली की कविताओं में उपमा-रूपक आदि के ढाँचे तो रहते थे, पर लाक्षणिक मूर्तिमत्ता और भाषा की विमुक्त स्वच्छंद गति नहीं दिखाई देती थी। अभिव्यजनावाद के कारण योरप के काव्य-क्षेत्र की उत्पन्न ब्रह्मोक्ति या वैचित्र्य की प्रवृत्ति जो हिंदी के वर्तमान काव्य-क्षेत्र में आई उससे खड़ी बोली की कविता की व्यंजना-प्रणाली में बहुत-कुछ सजीवता तथा स्वच्छंदता आई। लक्षणाओं के अधिक प्रचार से काव्य-भाषा की व्यंजकता अवश्य बढ़ रही है। दूसरी अच्छी बात यह हुई कि अप्रस्तुतों या उपमाओं के रखने में केवल सादृश्य-साधर्म्य पर दृष्टि न रहकर उसके द्वारा उत्पन्न प्रभाव पर अधिक रहने लगी है।”

—रामचंद्र शुक्ल भाषण—(हि० सा० संमेलन, इंदौर, स० १९९२ वि०)

लगा है। काव्य के स्वाभाविक विकास तथा बोधगम्यता में ऐसी रुचि से बड़ी बाधाएँ उपस्थित होती हैं। इस वेदंगी शब्द-भंगी के अपरिमित प्रचार का कारण संपूर्णतः हमारी अज्ञानता से ही सबध नहीं रखता। इसकी उत्पत्ति प्रतीकत्व से हुई-सी जान पड़ती है। इस प्रतीकत्व का आधार तो मूर्ति-पूजा को मानना ही पड़ेगा। इन्हीं प्रतीकों के सहारे सूक्ष्म भावों का मूर्त्त-विधान किया जाता है; काव्य के प्रतीकवाद (Symboism या Deadent) के कारण नहीं। जी ललचने को 'रसनाएँ' लपलपा रही हैं, व्यथा उत्पन्न होने को 'व्यथा जगती है', आदि कहने से तत्संबंधी भावों के गोचर रूप उपस्थित हो जाते हैं। अमूर्त्त से मूर्त्त में यदि इतनी विशेषता न रहती तो प्रागैतिहासिक काल से अगणित पत्थरों के टुकड़ों पर छेनियों की मार न पड़ती, उन स्थानों पर दो-चार छेदों को खोद कर ही छोड़ दिया जाता। काव्य में भावना का मूर्त्त-विधान किया जाता है, स्थूल मूर्त्त का विधान असंभव है। चित्र या मूर्त्तिकला एक ऐसी भाषा है जिसे ससार के सभी देशों तथा जातियों के मनुष्य समझ सकते तथा उससे भाव-ग्रहण कर सकते हैं। सूक्ष्म के मूर्त्त-विधान में इस बात पर अवश्य ध्यान देना आवश्यक है कि वह हास्यास्पद लक्षणा पर न हो जाय। जिस भाव के जो धर्म हैं उनसे अधिक लक्षणा की विवृति से पाठकों के चित्त में विवृति नितांत संभावित है। अभिलाषा के जगने तक से हम उसका लाक्षणिक भाव समझ लेते हैं, पर लक्षणा के ऊपर लक्षणा लादकर उससे 'करवट' बदलवाना ठीक नहीं। यदि कोई कहे—'मैं दवा लाने अस्पताल जा रहा हूँ, कल से मेरी अभिलाषा को ज्वर आ गया है' तो हँसी के सिवा और कौन-सा भाव उत्पन्न होगा! प्रत्येक भाव की मनोवैज्ञानिक

विशेषताओं पर ध्यान रखकर ही मूर्त-विधान करना अच्छा है। भावों को गोचर बनाने की प्रवृत्ति का विकास अवलाक्षणिक प्रवृत्ति धीरे-धीरे गद्य में भी होने लगा है। प्रेमचंदजी को का विकास कविता से प्रकटतः कोई संबंध नहीं है, रहस्यवाद तो उसके आगे की चीज है। उनकी रचना में भी गोचर-योजना मिलती है। 'दिल की रानी' कहानी में है—'मानव रक्त का प्रवाह सगीत का प्रवाह नहीं है, रस का प्रवाह नहीं, वह ऐसा वीभत्स दृश्य है जिसे देखकर आँखें मुँह फेर लेती हैं, हृदय सिर झुका लेता है।' आँखों के मुँह और हृदय के सिर होते हैं, यह जान कर, संभव है, बहुत से समालोचक घबड़ा उठें, किंतु एक निश्चित सीमा के भीतर रहकर इस प्रवृत्ति से साहित्य का थोड़ा वैभव बढ़ेगा, इसमें संदेह नहीं।

सूक्ष्म भावों की अनुभूति जब विशेष गभीर हो जाती है या जब सूक्ष्म भावों की गभीर व्यञ्जना करना अभीष्ट होता है तब सूक्ष्म भावों को मूर्त—गोचर—बना दिया जाता है। सूक्ष्म का मूर्त जो हृदय का केवल भाव—मात्र है उसमें यदि मूर्त प्रत्यक्षीकरण की योग्यता लाई जाय तो स्वभावतः उसकी प्रभविष्णुता बढ़ जायगी। जैसे—

‘सुख आहत शांत उमर्गें
बेगार सँस ढोने में
यह हृदय समाधि बना है
रोती कवणा कोने में

× × ×

उच्छ्वास और आँसू मे
 विश्राम थका सोता है
 रोई आँखों में निद्रा
 बन कर सपना होता है ।

× × ×

इस करुणा-कलित हृदय में
 क्यों विकल रागिनी व्रजती ?
 क्यों हाहाकार स्वरो में
 वेदना असीम गरजती ?

—प्रसाद

इसमें सुख आहत शांत उमगो का सौंस ढोना और हृदय को समाधि बनाकर करुणा को कोने में रलाना, उच्छ्वास और आँसू में थके विश्राम को सुलाना और निद्रा बनकर सपना होना, करुणा-कलित हृदय में विकल रागिनी का व्रजना तथा हाहाकार स्वरो में वेदना का असीम गरजना मार्मिक लाक्षणिक मूर्त्तिमत्ता है । उमगो में भार ढोने की क्षमता की कमी नहीं, करुणा के विश्लेषण में इस बात के स्पष्ट लक्षण मिलते हैं कि यदि करुणा दूसरो के लिए न रो सकी तो अपनी इस असमर्थता पर वह स्वयं रोने लगती है । विश्राम को थक कर सोने के लिए उच्छ्वास और आँसू की गोद से बढकर सुखकर स्थान नहीं मिल सकता । करुणार्द्र हृदय की अगाति स्वभाव-सिद्ध है, रागिनी में थोड़ी-सी ठँस लगते ही वह झनझना उठती है, फिर जो रागिनी स्वतः विकल है वह करुणा की चोट से क्यों न व्रज उठे ! हृदय की रागिनी के व्रजते ही वेदना शांत नहीं रह सकती, वह निश्चय ही हाहाकार स्वरो में गरज उठेगी ।

‘है विषाद का राज तड़पता
बंदी बनकर सुख मेरा ;
कैसे मूर्च्छित उत्कठा की
दारुण प्यास बुझाऊँगा ?
सहमी-सी हैं खड़ी, कही
ये टूट न जायें दीवारें ।
करुणा की आँखें बरसाती
तप्त आँसुओं की धारे ।’

—द्विज

विषाद के राज्य में कवि का सुख बंदी बन कर तड़प रहा है । उसे यह पता नहीं कि वह अपनी उत्कठा—मूर्च्छित उत्कठा—की दारुण प्यास कैसे बुझा सकेगा । सुख का मूर्त्त-रूप में तड़पना तथा उत्कठा का, जो हृदय की उच्छ्वसित तथा अव्यक्त भावना है, विषाद के राज्य में मूर्च्छित होना स्वाभाविक व्यापार है । सुख के दिनों में प्रत्येक उत्कठा की पूर्ति संभव है, पर जब सुख स्वयं बंदी हो गया हो और विषाद का राज्य हो तब उत्कठा का अपने विनाश की आशका से मूर्च्छित होना मनोवैज्ञानिक विशेषता है । ऐसी स्थिति में उत्कठा की प्यास बुझाना—उसकी पूर्ति करना—वस्तुतः एक समस्या है । दीवारों के सहम कर खड़े होने में जो प्राण-स्पंदन-मय जीवन की झलक है उसमें उनके गिरने का संशयमय वातावरण भी है । यहाँ करुणाभाव की अनुभूति इतनी गभीर हो गई है कि कवि को करुणापूर्ण आँखों के बदले करुणा की आँखें कहने में ही अच्छा लगता है । करुणा को आँखें भी होती हैं या नहीं, यह विचारने के लिए कवि अवकाश नहीं चाहता । वह दसी बात को

समझ कर प्रसन्न हो जाता है कि करुणापूर्ण आँखों की जगह यदि स्वयं करुणा की आँखें ही आँसू बरसाने लगें तो इस प्रकार भाव की गभीरता बहुत बढ़ जाती है। दूसरों की देखी घटना और स्वयं अपनी आँखो-देखी घटना के मर्म में बड़ा अंतर है। प्रेम को अंधा बनाकर कवियों ने प्रेमियों को गली-गली का भिखारी बना चाहे जितनी खाक छनवाई हो, पर दूसरों के प्रोत्साहन ने करुणा घड़ियाली आँसू नहीं बहा सकती।

‘लूट लेंगे मुझ को ये लोभ
समेटो इनकी भीड़ अपार।’

—द्विज

लोभ किसी प्रिय वस्तु की प्राप्ति कराने वाली वृत्तियों का पोषक है। उसका पहला सवेदनात्मक अंग है सुख और इसको प्रेरित करती है सुख का उपभोग करानेवाली वासना। लोभ में अपनी वस्तु की संरक्षा और दूसरे की वस्तु को हड़पने का भाव रहता है, किंतु यहाँ स्वयं लोभी का ही लोभ से लूटे जाने की उक्ति से लोभ साकार बनकर लुटेरों का सधर्मी हो गया है।

‘रोता था सिसक-सिसक कर
अरमान अधूरे जलते
हँसती थी मौत निगोड़ी
आशा अटकी कर मलते।’

—विमल

अधूरे अरमानों के जलने, मौत के हँसने तथा आशा का अटक कर हाथ मलने से गूँथ का बड़ा सुंदर मूर्त प्रत्यक्षीकरण होता है।

वर्णन सजीव-सा हो गया है। इसी को देखकर कवि सिसक-सिसक कर रोने को बाध्य हुआ।

‘स्मृतियों बेहोश पड़ी हैं
तुम आज न उन्हें जगाते
कवि ऐसे अधियाले में
दीपक क्यों तुम न जलाते ?’

—सुहृद्

स्मृतियों के बेहोश पड़े रहने में सुसुप्त जीवन का गोचर-विधान किया गया है और उन्हें न जगाने या जगाने में भी वही मूर्त्तिमत्ता है।

‘लोग आँकते हैं सुख की कीमत शत-शत लाखों में
सुनते हैं, अभिमान नाचता प्रभुता की आँखों में’

—कैरव

प्रभुता की आँखों में अभिमान के नाचने का गोचर-विधान किया गया है। प्रभुता की आँखों से अंगी में अन्यान्य अंगोपांग की सभावना झलकती है और नाचने के लिए अभिमान को, और कुछ नहीं तो, दो पाँव अवश्य चाहिए। अभिमान और प्रभुता में प्रत्यक्षीकरण की योग्यता लाई गई है।

लक्षणा के सहारे काव्य में एक और प्रवृत्ति लक्षित हो रही है, वही है धर्म के स्थान में धर्मी का प्रयोग। इस प्रकार का प्रयोग अन्य धर्म के लिए धर्मी का प्रयोग लक्षणिक प्रयोगों से अपेक्षाकृत कठिन है। इसमें किसी वस्तु के गुण या धर्म के बदले उसी वस्तु का उल्लेख कर दिया जाता है। इस प्रकार के उल्लेख में यह ध्यान में अवश्य रखना चाहिए कि काव्य में गुण या धर्म के

लिए जिस वस्तु का उल्लेख किया जाय वह विशेषतः अपने उसी गुण या धर्म के लिए प्रसिद्ध हो। यदि उस वस्तु में वैसी विशेषता न रही तो काव्य का चमत्कार भी लक्षित न होगा और उस वस्तु से अभिप्रेत गुण या धर्म की ही विशेषता प्रकट होगी। पिछले अध्याय में लाक्षणिक प्रतीक की चर्चा करते हुए हमने कविवर सुमित्रानन्दन पंत की कुछ पक्तियाँ उद्धृत की हैं। विविक्त उदाहरण के अभाव में हम पुनः उन्हें उद्धृत करते हैं।

‘उषा का था उर में आवास
मुकुल का मुख में मृदुल विकास
चाँदनी का स्वभाव में भास
विचारों में वच्चों के सँस ।’

—पत

उषा, मुकुल, चाँदनी तथा वच्चों के जो गुण या धर्म हैं उनका उल्लेख न कर उन वस्तुओं का ही उल्लेख कर दिया गया है। यही इस प्रकार के प्रयोग की विशेषता है।

सातवाँ अध्याय

मूर्त्त का अमूर्त्त-विधान

काव्य में अमूर्त्त को मूर्त्त बनाने की जो प्रवृत्ति है वही मूर्त्त को अमूर्त्त बनाती है । सूक्ष्म भावों को गोचर स्वरूप देने के लिए मूर्त्त तथा अमूर्त्त मनोविज्ञान की जिन विशेषताओं पर ध्यान देना आवश्यक है उनसे गोचर स्वरूपों को सूक्ष्म बनाने का विवेचन में प्रायः सहायता नहीं मिलती । एक दूसरे का परिवर्त्तित रूप होने पर भी दोनों के भिन्न-भिन्न तत्त्व हैं । सूक्ष्म भावों का गोचर-विधान थोड़ी-सी सावधानी के साथ किया जा सकता है, पर मूर्त्त को सूक्ष्म भाव बनाने में बड़ी सतर्कता चाहिए । सूक्ष्म में स्थूल की सारी विशेषताएँ लक्षित हों, यह प्रश्न नहीं है, किंतु जिस विशेषता के लिए मूर्त्त वस्तु प्रसिद्ध हो उसकी अवस्थिति तो निश्चय ही चाहिए । यदि किसी मूर्त्त वस्तु में अनेक गुण हो तो उसको भावात्मक बनाते समय किसी एक ही प्रयोजनीय गुण पर दृष्टि रखनी चाहिए । भावों की समष्टि से मूर्त्त की एकरूपता का आभास नहीं मिलता और जब एकरूपता मिलती नहीं तब मूर्त्त का प्रयोजनीय विव-प्रतिविव भाव भी नष्ट हुआ समझिए ।

स्थूल वस्तु के प्रति जब मनोवृत्ति को गभीर करना अभीष्ट होता है या पाठकों को विचार-तत्पर करना होता है तब वस्तु की मूर्त्त का अमूर्त्त मूर्त्तिमत्ता को हटा कर केवल उसकी भावात्मक विधान सत्ता का विधान किया जाता है । प्रत्येक मूर्त्त को सूक्ष्म भाव में परिवर्त्तित नहीं किया जा सकता । वैसे मूर्त्तों का

अमूर्त्त-विधान बड़ी सरलता से किया जा सकता है जिनमें भावों या विचारों का गूढ़ अतन्व्यास रहता है। गुण या धर्म की मुख्य विशेषता भी अमूर्त्त-विधान में बड़ा योग देती है। जैसे—

‘यात्री हूँ अति दूर देश का पल भर यहाँ ठहर जाऊँ
थका हुआ हूँ, सुंदरता के साथ बैठ मन बहलाऊँ
‘एक घूँट बस और’ हाय रे ! ममता छोड़ चलेँ कैसे
दूर देश जाना है, लेकिन यह सुख हाय ! कहाँ पाऊँ ।’

—दिनकर

इहलोक से परलोक जानेवाले थके पथिक की इच्छा होती है कि वह इहलोक में थोड़ी देर ठहरकर जीवन के आनंद का कुछ और उपभोग कर ले। कवि ने सुंदरी स्त्री के प्रति पाठकों को विशेष रूप से विचारोन्मुख करने के लिए ‘सुंदरता’—पद का प्रयोग किया है। सुंदरी स्त्री से सुंदरता में यह विशेषता आई कि कुरूपा के साथ भी यदि पथिक की तवियत बहल जाती तो प्रधान रूप से सौंदर्य का उल्लेख न होता और न स्त्रीत्व का अध्यवसान ही पूर्ण रूप से ‘सुंदरता’ में किया जाता।

‘सो देखा चाँदनी एक दिन राज अमा पर छोड़ गई
खिजाँ रोकती रही लाख कोयल वन से मुँह मोड़ गई
और आज क्यारी क्यों सूनी ? अरे बता किसने देखा
गलबार्हीं डाले सुंदरता काल-संग किस ओर गई ।’

—दिनकर

इसमें यदि केवल सुंदरता के नष्ट होने का वर्णन रहता तो यह सूक्ष्म का ही सश्रम रहता, पर कवि ने बड़ी चतुरता से गलबार्हीं दिला

कर और 'जाना' क्रिया (भूतकाल-गई) का प्रयोग कर मूर्त्तिमती सुदरी स्त्री की त्वचा पर से सुदरता को उतारा नहीं, बल्कि काव्य की रासायनिक क्रिया से मूर्त्त सुदरी स्त्री को ही अमूर्त्त सुदरता में परिणत कर दिया ।

‘जब विमूर्छित नींद से मैं था जगा
(कौन जाने, किस तरह ?) पीयूष-सा
एक कोमल समव्यथित निःश्वास था
पुनर्जीवन-सा मुझे तब दे रहा ।’

←पंत

पतंजली की 'ग्रथि'-नामक कविता-पुस्तक का नायक एक ताल में डूब गया था । एक नायिका ने उसे ताल से वेहोश निकाला और उसका बड़ा उपचार किया । जब उसकी वेहोशी की नींद टूटी तब उसे मलूम पड़ा कि एक नायिका बड़ी अनुकंपित होकर उसको अनुप्राणित कर रही है । उस मूर्त्तिमती नायिका को कवि ने समव्यथित निःश्वास में परिवर्तित कर दिया है । नायक की संज्ञा-शून्यता के कारण नायिका का सुकुमार हृदय बार-बार स्पंदित हो रहा था । हृदय की ऐसी स्थिति में श्वास-प्रश्वास की गति प्रायः असाधारण हो जाया करती है । कवि ने यही लक्ष्य किया और मूर्त्त नायिका को अमूर्त्त बनाते समय इसी निःश्वास को प्रधानता दी । निःश्वास को प्रधानता देने से सबसे मांक की बात तो यह हुई कि संज्ञा-शून्य को पुनर्जीवित करने के लिए निःश्वास से बढ़कर और कौन-सा साधन मिलता ! नायिका ने अपनी सेवा-शुश्रूषा से नायक को मृत्यु के मुख से बचा लिया, फिर निःश्वास का सारा प्रयोजन ही सिद्ध हो गया ।

‘म्लान तम में ही कलाधर ही कला
 कौमुदी वन कीर्त्ति पाती है धवल,
 दीनता के ही विकंपित पात्र मे
 दान बढकर छलकता है प्रीति से ।
 प्रिय ! निराश्रिति की कंठिन वॉ हें नहीं
 गिथिल पड़ती हैं प्रलोभन भार से,
 अल्पता की सकुचित आँखें सदा
 उमड़ती हैं अल्प भी अपनाव से ।’

ॐ

—पत

जिस प्रकार अंधेरी रात में ही चंद्रमा की किरणों विशेष रूप से समुद्रासित होती हैं उसी प्रकार दीन मनुष्य के कोंपते हुए हाथ में ही दान की वस्तु छलकती है । यहाँ दीन मनुष्य को दीनता बनाकर कवि ने दैन्यभाव को कूट-कूट कर भर दिया है। वह मनुष्य दीनता-ही-दीनता है, विशेष कुछ उसके पास नहीं । ‘दीनता’-पद के प्रयोग से कवि ने पाठकों की मनोवृत्ति को गंभीर करने का प्रयत्न किया है । विकंपित पात्र में दान का छलकना बड़ा सुंदर चित्रण है । निराश्रिति की मजबूत वॉ है प्रलोभन भार से दबती नहीं । तुच्छ मनुष्य की आँखें थोड़ी-सी सहृदयता से ही भर आती हैं । ‘अल्पता’ का प्रयोग कर कवि ने, तुच्छ मनुष्य में अल्पता-तुच्छता-का जो भाव रहता है उसी ओर, पाठकों को विचार-तत्पर किया है । जिस मनुष्य को कभी किसी से कुछ सहृदयता नहीं मिली उसे यदि किसी से कभी थोड़ा भी अपनाव मिल गया तो उसकी आँखें स्वभावतः कृतज्ञता से उमड़ आती हैं । सकुचित का अल्प

से उमड़ने के वर्णन में कवि ने अपनी इसी व्यापक अंतर्दृष्टि से काम लिया है।

‘स्वप्न के सस्मित अधर पर, नींद में
एकबार किसी अपरिचित सौंस का
अर्ध चुंबन छोड़, मैं झट चौंक कर
जग पड़ी हूँ अनिल-पीड़ित लहर-सी।’

—पत

इसमें अपरिचित पुरुष के स्थान में अपरिचित सौंस का प्रयोग किया गया है। मूर्त से अमूर्त में यहाँ यह विशेषता आ गई है कि स्वप्न में किसी मूर्त का चुंबन या अर्द्ध चुंबन संभव नहीं, जगने पर ही यह हो सकता है, पर अपरिचित सौंस के सूक्ष्म अस्तित्व का अर्द्ध चुंबन स्वप्नावस्था में बहुत संभव है। नायिका के अनिल-पीड़ित लहर-सी झट चौंककर जग पड़ने के लिए अपरिचित सौंस ही उत्तरदायी है, परिचित सौंस से इतना घबड़ाने की जरूरत नहीं थी।

पिछले अध्याय में हम धर्म के लिए धर्मी के प्रयोग की चर्चा कर आए हैं। यहाँ हम धर्मी के लिए धर्म के प्रयोग का उल्लेख धर्मी के लिए करेंगे। इस प्रकार के प्रयोग मूर्त के सूक्ष्म-विधान धर्म का प्रयोग के ही अंग हैं। दोनों में नाम-मात्र की भिन्नता है। कभी-कभी तो दोनों एक ही होते हैं।

‘किये’ गीली पलकों में बंद
लजीली आँखों का अनुरोध
प्रणय के चरणों पर चुपचाप
चढ़ा मैं देता शीश अवोध।’

—द्विज

प्रणयी कहने से केवल एक धर्म-विशेष को अंगीकृत करनेवाले का बोध होता है, पर 'प्रणय'-पद से ऐसा मालूम होता है कि उसके शिर से पाँव तक प्रणय-ही-प्रणय भरा हो। प्रणयी और प्रणय में इस प्रकार कितना अंतर पड़ जाता है ! अपराधी कहने से ऐसा मालूम होता है कि किसी ने कोई अपराध किया हो, पर उसे यदि अपराधी न कहकर काव्य-चातुर्य से अपराध की मूर्ति ही कहा जाय तो उस में कितने भावों की समष्टि मिलेगी ! यहाँ कवि ने धर्मी-प्रणयी—के बदले धर्म—प्रणय—का प्रयोग इसी चतुरता से किया है।

‘न होगी कुछ भी अनुचित उक्ति,
कहूँ जो मैं करके कुछ गर्व।
जगत के धन, बल, यश, सौंदर्य
पधारे हुए वहाँ थे सर्व ।’

—राय देवीप्रसाद ‘पूर्ण’

यह पिछले दिल्ली-दरबार के सन्ध की उक्ति है। उसमें देश-विदेश के धनी, बली, यशस्वी तथा सुदर पुरुष पधारे थे। कवि ने अपनी उक्ति को विशेष व्यापक तथा यभीर बनाने के विचार से धर्मियों को छोड़कर केवल धर्म—धन, बल, यश तथा सौंदर्य के प्रयोग किए हैं। सदेह नहीं कि कवि की आशा फलवती हुई है।

आठवाँ अध्याय

अभिव्यंजना की कुछ विशेष प्रवृत्तियाँ

भाषा में प्रायः वाचक और धर्म लुप्त रहते हैं। पूर्णोपमालंकार में वाचक और धर्म को मिटा कर उपमेय पर ही उपमान का आरोप करने से वह रूपक (Metaphor) हो जाता विशेषण विपर्यय है। अतः रूपक एक प्रकार की उपमा ही है। का मूल

इस प्रकार की उपमा से शब्दों के नये अर्थ निकलते हैं। सुराही का गला, पहाड़ की चोटी, खाट का पौवा आदि ऐसे ही प्रयोग हैं। जब शब्द घटते हैं तब उपमा का आश्रय लेना पड़ता है, किंतु ऐसी उपमाओं के सभी लक्षण गौण रहते हैं और केवल विशेषणों से ही उनके अस्तित्व का आभास मिलता है। ज्ञानेंद्रियों से प्राप्त जो अनुभूतियाँ हैं उनके ही द्वारा दूसरे शब्दों का अर्थ-ग्रहण किया जाता है। कड़वी बात, गदी आदत, सुंदर स्वाद आदि प्रयोग इसी तरह के हैं। यह प्रवृत्ति तो बहुत पुरानी है, पर आधुनिक काव्य में इसका प्रवेश बहुत दूर तक हो गया है। कहना नहीं होगा, इस प्रकार इसका दूर तक चला जाना लक्षणा वृत्ति के सिवा दूसरे सूत्र से संभव नहीं है। किसी कथन को विशेष अर्थ-गर्भित तथा गभीर करने के विचार से विशेषण का विपर्यय कर दिया जाता है। अभिधा वृत्ति से विशेषण की जहाँ जगह है वहाँ से हटा

कर लक्षणा के सहारे उसे दूसरी जगह बैठा देने से उदाहरण काव्य का सौष्ठव कभी-कभी बहुत बढ जाता है।

भावाधिक्य की व्यंजना के लिए विशेषण-विपर्यय अलंकार का व्यवहार बहुत सुंदर है। जैसे—

‘भीख की भूखी झोली छीन,
मान सच, कुछ भी पायेगी न ।
छान सूने मसान की खाक,
हाथ कोई निधि आयेगी न ।’

—द्विज

लक्षणा से यहाँ भूखी झोली का अर्थ खाली झोली समझ में आ जाता है, क्योंकि पेट खाली रहने पर ही भूख लगती है, किंतु इसके भीतर एक विशेष्य छिपा हुआ है जो भिखारी की सजा से अभिहित किया जा सकता है । भूखा है वास्तव में वह भिखारी ही, पर व्यजना की गई है भूखी झोली की । ऐसा करने में काव्य-चमत्कार आ गया है । प्रभाव की क्षमता बढ़ गई है ।

‘अकेली आकुलता-सी प्राण !
कहीं तव करती मृदु आघात
सिहर उठता कृश-गात
ठहर जाते हैं पद अज्ञात ।’

—पत

इसमें कवि ने अकेलेपन की आकुलता के लिए अकेली आकुलता का व्यवहार किया है ।

‘किस विनोद की तृषित गोद में
आज पोंछती वे दृग-नीर
✕ ✕ ✕
आज निद्रित अतीत में बंद
ताल वह, गति वह, लय वह छंद
✕ ✕ ✕

चल चरणों का व्याकुल पनघट
कहाँ आज वह वृदा-धाम ?

—निराला

उपर्युक्त पक्तियों में गोद के साथ तृषित, अतीत के साथ निद्रित तथा पनघट के साथ व्याकुल विशेषणों के प्रयोग किए गए हैं। गोद स्वयं तृषित नहीं हो सकती, किसी तृषित व्यक्ति की गोद ही इसका तात्पर्य है, पर कवि ने यहाँ केवल विशेषण का विपर्यय ही नहीं किया है, वरन् अमूर्त्त को मूर्त्त बनाने की प्रवृत्ति के अनुसार जिसका उल्लेख हम पिछले अध्याय में कर चुके हैं विनोद को गोद के सबध से मूर्त्त बना दिया गया है। निद्रित कोई जीव ही हो सकता है, परन्तु अतीत को निद्रित बनाकर अर्थ में विशेषता लाई गई है। पनघट स्वयं किसी के लिए व्याकुल नहीं हो सकता, हृदय के अभाव में उसे यह क्षमता ही नहीं, लेकिन लक्षण-लक्षणा के अनुसार पनघट से पनघट पर आने-जानेवाली गोपिकाओं का भाव लेकर कवि ने काव्य की मार्मिकता को बहुत बढ़ा दिया है।

इसी तरह की एक और प्रवृत्ति आजकल लक्षित हो रही है जिसमें मनुष्य की विशेषता या भावना का आरोप विशेषण बनाकर, उसके किसी एक अंग पर ही, कर दिया जाता है।
अंग में भावपूर्ण विशेषण इससे काव्य में विशेषता यह आती है कि मनुष्य के जिस किसी अंग से प्रयोजन रहता है उसी को प्रधानता मिलती है और अर्थ की स्पष्टता के लिए अंग से अंगी का बोध हो ही जाता है।

‘तेरे क्रदन तक मैं सुगान,
सुनते हैं जग के कुटिल कान;
लेने में ऐसा रस महान

हम चतुर करें किस भाँति चूक
ओ कोइल, कह, यह कौन कूक ?

—मैथिलीशरण गुप्त

इसमें 'जग के कुटिल कान' से जग के कुटिल मनुष्यों के कानों का ही बोध होता है ।

‘देखते कहीं सहसा जो
मोहक सौंदर्य किसी का
लालची लोचनों के तो
मुँह में पानी भर आता !’

—विश्वनाथ प्रसाद

इसमें लालची व्यक्ति के लोचनों के लिए उसके लोचनों को ही लालची बना दिया गया है । जिस अंग से जिस भाव का बोध स्पष्ट हो सके उसमें ही उसके आरोप से अर्थ की गंभीरता बढ़ जाती है ।

‘वेदना के ही सुरीले हाथ से
है बना यह विश्व इसका परम पद
वेदना का ही मनोहर रूप है
वेदना का ही स्वतंत्र विनोद है ।’

—पंत

‘वेदना के ही सुरीले हाथ से, से अमूर्त के मूर्त का बोध होता है, किंतु ‘सुरीले हाथ का प्रयोग कर कवि ने अपनी मार्मिक अंतर्दृष्टि का परिचय दिया है । साधारणतः हाथ के साथ सुरीलेपन का कोई संबंध नहीं, पर काव्य में सुंदर प्रयोग के कारण ‘सुरीले हाथ’

में आलंकारिक प्रभाव की क्षमता आ गई है। सुरीली आवाज को सुनकर हृदय में जो आह्लाद होता है वैसा ही भाव उसके हाथ की कृति को देखकर हृदय में होता है। इसी कारण केवल प्रभाव-साम्य पर दृष्टि रखते हुए कवि ने 'सुरीले हाथ' का प्रयोग किया है।

‘यह सग्रह किस लिए ? हाथ
इस जग में क्या अक्षय है
अपने क्रूर करों से छूता
सबको यहाँ प्रलय है ।’

—दिनकर

यहाँ प्रलय को मूर्तिमान बनाकर कर-निर्देश किया गया है। ‘क्रूर’ का सवध सीधे प्रलय से न रखकर ‘कर’ के साथ कर दिया गया है। मनुष्य जो कुछ अकाड ताडव करता है वह प्रायः हाथों से ही। मूर्तिमान प्रलय भी अपने करों से ही किसी को छूएगा। उसका छूना बड़ा क्रूरता-पूर्ण व्यापार है। अतः इस व्यापार में जो अंग प्रधान साधन है उसी के साथ ‘क्रूर’ विशेषण को मिलाना युक्तियुक्त है।

कभी-कभी मूर्ति-विधान की प्रवृत्ति से काव्य में अंग को अंगी बना दिया जाता है। यह प्रवृत्ति किस प्रकार गद्य में भी चल पड़ी है, अंग से अंगी इस बात की चर्चा हम पहले कर चुके हैं। मानव शरीर का जो एक अंग-मात्र है उसके साथ भी का बोध किसी दूसरे अंग का संबंध जोड़ दिया जाता है। यह बहुधा उस अंग की प्रवृत्ति तथा वाग्धारा पर विचार रख कर किया जाता है। ‘लालची लोचनों के तो मुँह में पानी भर आता’

जैसा प्रयोग इन दोनों बातों पर ध्यान रख कर किया गया है। लोचनों में मुँह जोड़ने से अपने भाव को स्पष्ट रूप से व्यक्त करने की क्षमता आ गई है।

‘छिप कर आप अपने के बीच निस्सहाय
सिकुड़ सिमिट गई त्वचा हाय !
कमर ने सिर-सा झुका दिया,
हाय ! वृद्ध आके तुम्हें लूट किसने लिया ?’

—सियारामदशरथ गुप्त

ऊपर की पंक्ति—कमर ने सिर-सा झुका दिया—में ‘सा’ के योग से कमर में अंगी की विशेष योग्यता न आ सकी, क्योंकि कमर ने वस्तुतः अपना सिर नहीं झुकाया, बल्कि सिर-सा झुका दिया। इसीसे मिलता-जुलता एक और ढग है जिसमें केवल कल्पना के सहारे ही अंगों का निर्णय किया जाता है। वस्तुतः उस वस्तु में वह अंग होता है या नहीं, यह नहीं कहा जा सकता, पर उसकी अभिव्यञ्जना कर दी जाती है। जैसे—

‘अद्भुत है तेरा व्यवहार
नाविक ! देखो कल्लोलित सागर के पश्चिम तट पर
खड़े हुए हैं भानु विदा के लिए नयन नीचे कर
वे हैं जाने को तैयार।’

—वियोगी

कल्लोलित सागर के पश्चिम तट पर भानु को नयन नीचे कर विदा के लिए खड़ा करना उत्प्रेक्षा-मात्र है, किंतु इस प्रकार के वर्णन भी काव्य की मार्मिकता तथा अर्थ-व्यञ्जना को बढ़ाते हैं।

अब हम अभिव्यञ्जना की उन भिन्न-भिन्न प्रवृत्तियों का उल्लेख करेंगे जो प्रायः कम मिलती हैं, और जिनसे काव्य में अब तक किसी प्रवाह का उद्गम नहीं हुआ है। ऐसी प्रवृत्तियों के भिन्न-भिन्न निदर्शन केलिए कविवर सुमित्रानन्दन पंत की प्रवृत्तियाँ रचनाएँ विशेष महत्त्व रखती हैं। उनकी रचनाओं में अँगरेजी लाक्षणिकता तो बहुत-कुछ मिलती ही है, स्थान-स्थान पर मौलिक उद्भावनाएँ भी हैं।

‘विपुल कुजो की सघनता में छिपी
ऊँघती है नींद-सी मेरी स्पृहा,’

—पंत

लोग नींद के कारण ऊँघते हैं, स्पृहा नींद से ऊँघ सकती है, पर भावाधिक्य के कारण नींद से न लिख कर नींद-सी ऊँघना लिखा गया है।

‘संकुचित थी प्रात जो नव क्यारियों
दुपहरी की, वे अरुण की ज्योति में
फूलने अब हैं लगी, उन्मत्त कर
लोचनों को निज सुरा-सी कांति से।’

—पंत

लोचनों को सुरा पीने की क्षमता नहीं, सुरा देख कर मादकता आती नहीं। फिर ‘सुरा-सी कांति’ से कवि ने लोचनों का स्रग्ध जोड़ ही दिया है। कांति एक दृश्य गुण है और सुरा पीकर ही उन्मत्तता आती है, किंतु कवि ने इस पर विचार न कर बड़ी चतुरता से दोनों को मिला दिया है।

‘तुम शैशव-स्मिति-सी सुकुमार;
मर्म-रहित, पर, मधुर अपार,
खिल पड़ती हो विना विचार।’

—पंत

इसमें स्मिति दृश्यगुण और सुकुमारता स्पृश्य गुण है, पर कवि ने स्मिति को सुकुमार बना कर अपने हृदय की सुकुमारता का परिचय दिया है।

‘चौदनी रात का प्रथम प्रहर,
हम चले नाव लेकर सत्वर।
सिकता की सस्मित सीपी पर मोती की ज्योत्स्ना रही विचर
लो, पालें वेंधी, खुला लगार।’

—पंत

चौदनी रात की ज्योत्स्ना में सिकता मोती की उज्ज्वलता की तरह चमक रही है। कवि मोती की उज्ज्वलता तथा ज्योत्स्ना दोनों के साम्य का कायल है, लेकिन समता में एकात्मता नहीं रहती, और कवि इसी का इच्छुक है। इसी कारण उसने मोती की तरह न लिख कर मोती की ही ज्योत्स्ना लिखी है। यह कवि की भावुकता है।

नवाँ अध्याय

उपसंहार

पिछले कई अध्यायों में हम काव्य के सिद्धांतों तथा नवीन प्रवृत्तियों की चर्चा कर चुके हैं। यहाँ हम हिंदी भाषा की लाक्षणिक विशेषता हिंदी की लाक्षणिक विशेषता दिखलाते हुए काव्य की वर्तमान प्रगति के संबंध में कुछ कहने की चेष्टा करेंगे। यो कंहा जाता है कि अँगरेजी भाषा में बड़ी लाक्षणिक चपलता है;

हम इस बात को निस्संदेह स्वीकृत करते हैं, किंतु साथ ही हिंदी भाषा की इस विशेषता को भूल नहीं सकते। उदाहरण के लिए कुछ वाक्य लीजिए—वह ध्यान में मग्न हो गया, तुम उसका पार नहीं पाओगे, उसने मेरी बात काट दी। अवक्रियापदों के लाक्षणिक अर्थांतर की विशेषता पर विचार कीजिए। मग्न होने का अर्थ है डूबना, पर ध्यान कोई नदी या तालाब नहीं है जिसमें लोग डूबा करते हैं। पार पाने का अर्थ है किनारा लगना, पर कोई व्यक्ति समुद्र नहीं है जिसका पार पाया जा सके। काटने का अर्थ है तलवार या चाकू से विभक्त करना, पर बात कोई ऐसी स्थूल चीज तो है नहीं जो किसी हथियार से काटी जा सके। इसी प्रकार दैनिक व्यवहार के ऐसे अनेक प्रयोग दिखलाए जा सकते हैं जिनमें लाक्षणिक विशेषता भरी पड़ी है, लेकिन प्रयोग में वे इतने सघ गए

वाच्यार्थ में
काव्यत्व

हैं कि उनमें किसी को लक्षणा का अस्तित्व सहसा लक्षित ही नहीं होता। काव्य का सौंदर्य लक्षणा से अवश्य बढ़ता है, पर उसका भी वाच्यार्थ ही लेना पड़ता है। लक्षणा का वाच्यार्थ प्रायः व्याहत तथा वृद्धि को

अग्राह्य हुआ करता है, पर अर्थ की इसी अयोग्यता में काव्य का सौंदर्य छिपा रहता है। साधारणतः वाच्यार्थ के बाधित तथा अनुपपन्न होने पर अन्य शब्द-शक्तियों की सहायता ली जाती है, किंतु चाहे वह लक्षणा हो या व्यंजना, काव्य की रमणीयता तथा विचित्रता के लिए वाच्यार्थ ही चाहिए। लक्षणा का व्यंजना के स्वरूप में काव्य का सौंदर्य धृत अवश्य होता है, पर उसमें वद्ध नहीं हो जाता। आधुनिक कविताओं में यह विशेषता कुछ-कुछ देखी जाती है। यदि हिंदी के कविगण इस ओर थोड़ा भी ध्यान दें तो भाषा के सौंदर्य की बड़ी वृद्धि हो।

अभिव्यजनावाद के प्रभाव से जहाँ साहित्य को थोड़ा-बहुत लाभ पहुँचा है वहाँ उसके कारण कुछ अभाव भी रहता आया है।

साहित्य का अभाव आधुनिक कवियों का ध्यान मुक्तक रचना की ओर इतना झुका कि उन्हें प्रबध काव्य लिखने की रचि ही न जगी। यह सच है कि पिछले कई सौ वर्षों से मुक्तक रचना की परंपरा ही आ रही है। केवल दो-चार कवियों ने ही प्रबध काव्य की ओर ध्यान दिया। फलतः हिंदी में अगणित मुक्तक रचनाएँ हुईं। ऐसी कुछ बात नहीं है कि आधुनिक कवियों में प्रबध-कल्पना की योग्यता नहीं है। आज कल के प्रायः सभी कवि काव्य-रचना से हटकर उपन्यास, कहानी, नाटक की ओर विशेष प्रवृत्त हो रहे हैं। यह प्रवृत्ति सामूहिक रूप से साहित्य के लिए अनिष्टकर नहीं है, किंतु काव्य-जगत् विलकुल सूना पड़ता जाता है। कवियों की यह धारणा कि वे काव्य-रचना के अतिरिक्त साहित्य के अन्य अंगों पर भी समान अधिकार रखते हैं,

काव्य के विकास में बाधक हो रही है। रीति-काल में भी कवियों की प्रायः यही धारणा थी। उस समय उपन्यास, कहानी, नाटक आदि की रचना तो साहित्यिक गद्य के अभाव में संभव नहीं थी, पर रस, अलंकार तथा नायिका-भेद का विवेचन तो आचार्य बन कर करते थे। कवि और आचार्य के अलग-अलग क्षेत्र हैं। दोनों में दो ढंग की प्रतिभा रहती है, परंतु यह अंतर रीतिवादियों को मान्य नहीं रहा। यही कारण हुआ कि उस समय एक बंधी हुई परिपाटी के भीतर ही उनलोगों ने अपना कौशल दिखलाया। स्वतंत्र उद्भावनाएँ बहुत कम हुईं। जगत् और जीवन के अन्य पक्ष भी हैं, इस बात पर ध्यान नहीं दिया गया। प्रत्येक कलाकार में सब कुछ लिखने की क्षमता प्रायः नहीं रहती। अतएव साहित्य के सब अंगों पर बिरला ही कोई प्रौढ़ रचना प्रस्तुत कर सकता है। किस कलाकार को कौन विषय अपनाना चाहिए, इसका सबसे संतोषजनक उत्तर उसकी रुचि ही दे सकती है।

काव्य की व्यञ्जना के प्रधान दो अंग हैं. भाव-व्यञ्जना तथा रूप-व्यञ्जना। रहस्यवाद की रचनाओं में भाव-व्यञ्जना बहुत दूर तक हो गई है। भावों के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण से भाव-व्यञ्जना अनभिज्ञ कवियों ने उसकी मिथी पलीद भी की है। और
रूप व्यञ्जना मुक्तक रचनाओं में विशेषतः भाव-व्यञ्जना पर ही ध्यान दिया जाता है, किंतु प्रबंध काव्य के लिए भाव-

व्यञ्जना तथा रूप-व्यञ्जना दोनों ही समान रूप से आवश्यक हैं। आजकल के कवियों की रुचि यदि रूप-व्यञ्जना की ओर भी हो जाय तो प्रबंध काव्य की विशेष संभावना दिखाई पड़ सकती है। साहित्य का अधिकतर कल्याण तभी संभव है।

यह युग काव्य-रचना के अनुकूल नहीं है। प्रवृत्ति पर विचार किया जाय तो स्पष्टतः यह गद्य का ही युग है। प्रत्येक आदोलन की तरह साहित्यिक आदोलन भी अधिक दिनों तक नहीं गद्य का युग टिकता। एक विद्वान् समालोचक ने किसी साहित्यिक आदोलन की आयु बीस बरस से अधिक नहीं बताई है। जिस आदोलन में परिपाटी बनाने की योग्यता रहती है वह निश्चय ही अधिक आयुवाला होता है। अब रहस्यवाद के युग की समाप्ति हो रही है। भादो की गंगा के समान साहित्य में जो बाढ़ आई वह अब शरद् ऋतु में स्वच्छ-निर्मल हो रही है, किंतु यह निर्मलता उसके स्थायित्व की सूचना नहीं है, प्रौढ़ता की भी नहीं, वह तो एक ज्योति है जो दूसरी दिशा की ओर सकेत कर रही है। इधर कुछ दिनों से गीत लिखने का प्रचलन खूब चल पड़ा है, किंतु नाम के सिवा इसमें कोई खास विशेषता नहीं है।

साहित्य में अब ऐसे युग का निर्माण होना चाहिए जिसमें जगत् और जीवन, रूप और भाव के साथ कवि अपनी आध्यात्मिक सत्ता का मेल करा सके। काव्य-व्यापार एक ऐसी युग-निर्माण साधना की चीज है जो सब प्रकार की साधनाओं और साहित्य का कल्याण से अलग अपना महत्त्व रखती है। अभिरुचि की बात तो भिन्न है यश के प्रलोभन में पड़ काव्य-साधना को छोड़कर दूसरी दिशा में बहकाना ठीक नहीं। आधुनिक कवियों ने यदि इस व्रत का निर्वाह किया तो सदेह नहीं कि उनके पास काव्य के जो तत्त्व हैं उनसे हिंदी साहित्य का वास्तविक कल्याण होगा।

नाम-सूची

अ

अगरेजी १२६, १२७, १५७
अग्निहोत्री, गंगाप्रसाद ४७
अज ६७
अर्जुन ७१
अभिज्ञानशाकुतलम् १२, ३०, ३१,
८४, १२२

अरिस्टॉटल ५
आर्किमिडस् ३९
ओथेलो ७४, ७५, ७६, ७७, ७८, ७९

उ

उत्तर रामचरित ३७, ८५
उद्भ्रांत प्रेम १३०

ए

एडिशन ४८, ६२

क

कण्व १२, १३, ३१
कल्पवृक्ष १२९
कामदेव २२, ३३
कादंबरी ५५

कालिदास ३३, ३७, ४८, ५७,
६२, ८४, ८५, ११५, १२३

कुंभकर्ण ६४

कुवलयानंद ९५

क्रोचे ४, ९, १५, १७, २०, ४८,
४९, ५०, ६२, ६८, ८९, ९०

कौरव ३१, ७१

कैरव १२२, १४३

कृष्ण ५७, ६१, ७२

ख

खुदा ६३

ग

गंगा ६१

ग्रंथि १४७

गुप्त, मैथिलीशरण ९६, १११, १५४

गुप्त, सियारामशरण, १५६

च

चंद्रालोक ९५

ज

जयदेव ९३, ९५

जर्मन-युद्ध ४२

जीमूतवाहन ८२

ठ

ठाकुर ९३

ठाकुर, रवीन्द्रनाथ, ३३, ३४, ३५,
३६, ५५, ५६

ड

डंटन ५४, ८२, ८३

डेकार्टे ६, ७

डेस्टिमोना ७४, ७५, ७३, ७६, ७७

त

तुलसीदास, गोस्वामी २२, ३५,

५७, ११३, ११५, ११८, ११९

त्रिनेत्र ३३

द

दत्त, माइकेल मधुसूदन ६३

दशार्ण ११६

दण्डी ९७

दुःशासन ७१, ७२

दुर्वासा ८४

दुर्योधन ६४, ७२

दुष्यंत ३०, ६८, ८४, ८५, १२२, १२३

दिनकर १४६, १५५

दिल्ली-दरबार १५०

द्विज १४१, १४२, १४९, १५२

दीक्षित (अप्पय) ९५

द्रौपदी ७१, ७२

ध

ध्वन्यालोक १०२

न

नागानंद ८२

निराला १०६, १२१, १५३

नीरो ६५

नैषध ५६

न्यायशास्त्र ९३

प

पंत, सुमित्रानंदन, ४२, १०४, १०७

१०८, ११०, ११२, ११५

१४४, १४७, १४८, १४९,

१५२, १५४, १५७, १५८

पंचवटी ८०

प्रसाद, जयशंकर, ११०, १२४, १३०

पाण्डव ७१

पूर्ण, रायदेवीप्रसाद १५०

पैराडाइज लास्ट ६३, ७२

फ

फारस १२८

ब

बर्कले ५

ब्रह्मा १२९

बाणभट्ट ५५, ५६

बाल्मीकि, ४३, ४७, ५७, ११६,
११७,

बाल्मीकीय रामायण ६३

बाली ४७

बिहारीलाल २२, ४५, ८०, ८२, १२०

बेकन ५

ब्रैण्डले ३६, ५४

भ

भवभूति ३७, ८५

भीम ७१

म

महाभारत, ३१, ४३, ५६, ६२

मम्मट ९०

मरीचि ८४

माँड २६

मेघदूत ११५

मिलटन, ६३, ७२

य

युधिष्ठिर ७१, ७२

र

रति ३३, ६७

रघुवंश ३७

रसवाटिका ४७

राम, रामचन्द्र २३, ४७, ५७, ६१,
६९, ७०, ७२, ८५, ९१,
९६, ११३

रामायण (रामचरित मानस) ३१,
३५, ४३, ५६, ६२, ६९,
७२, १२५

रावण ३१, ६३, ६४, ७२, ७३

राजस्थान ४२

रिचर्ड्स ३७

रोम ६५

रोहिताश्व ८२

ल

लक्ष्मण ६३

लॉक ५

व

व्यास ४३

विमल १४२

वियोगी १५६

विष्णु १२९

विश्वनाथप्रसाद ९०

वैशेषिक दर्शन ९३

श

शकुंतला १२, ३०, ३१, ६७, ६८

६९, ८४, ८५, १२२, १२३

१६६

शकुनि ६४, ७२

शबरी ७९, ८०

शिव १२९

श्रीहर्ष ५६

शुक्ल, रामचंद्र, १७, ४६, ४७, ४९,
५०, ८१, ८२

शेक्सपियर ५४, ५७, ७४, ७५

शैतान ६३, ६४, ७२, ७३

शैव्या ४२

शैड ६४

स

संथाली भाषा १२६

सर्वदमन ८५

स्पिनोजा ५५

सीता ६७, ८५, ९०, ९१, ९६

सुहृद् १४३

सूर्यनखा ८०

सूर ५७, ११३, ११४

ह

हंसपादिका ६८

हरिश्चन्द्र ८२

ह्यूम ७७

हिमालय ६१

